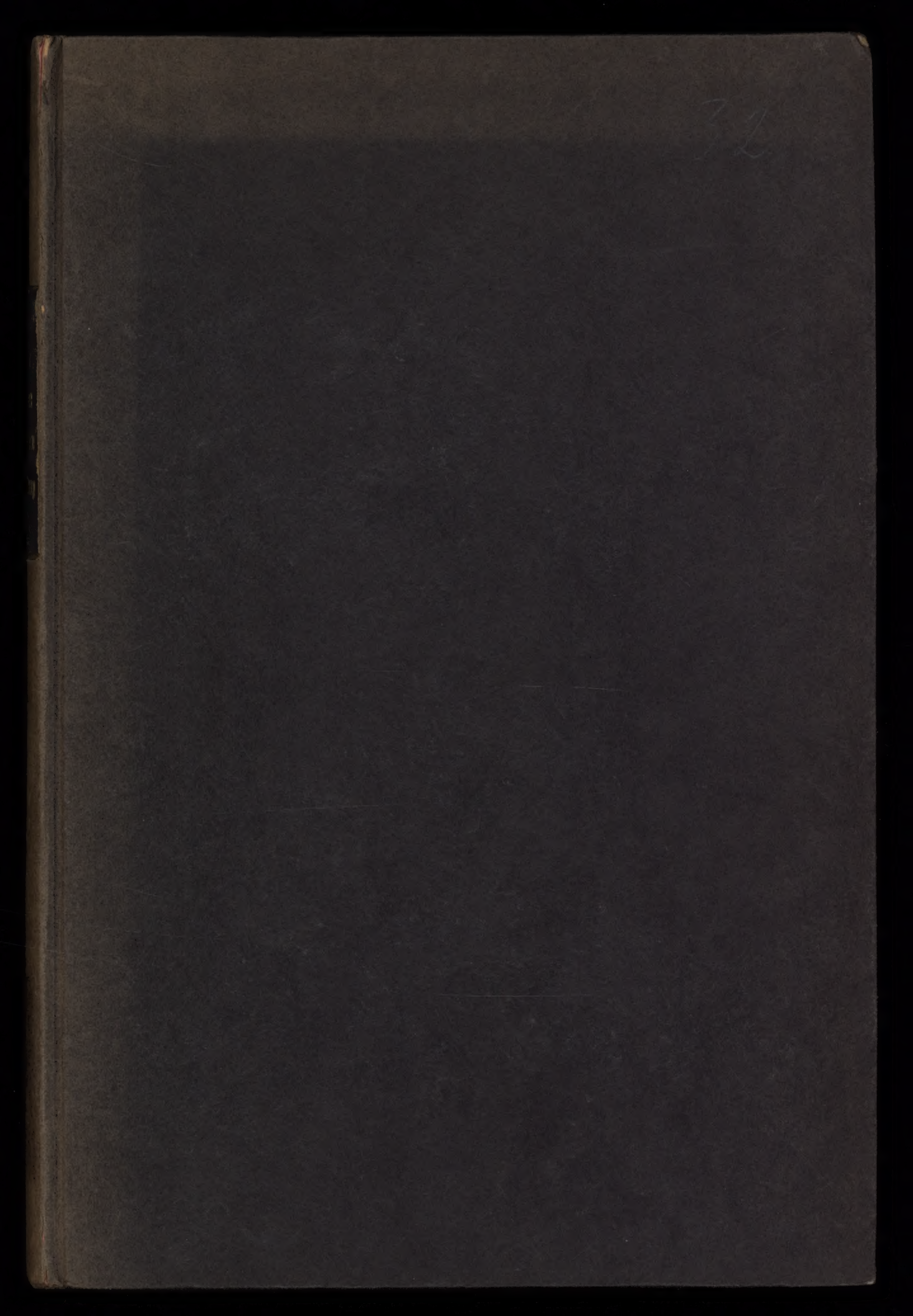
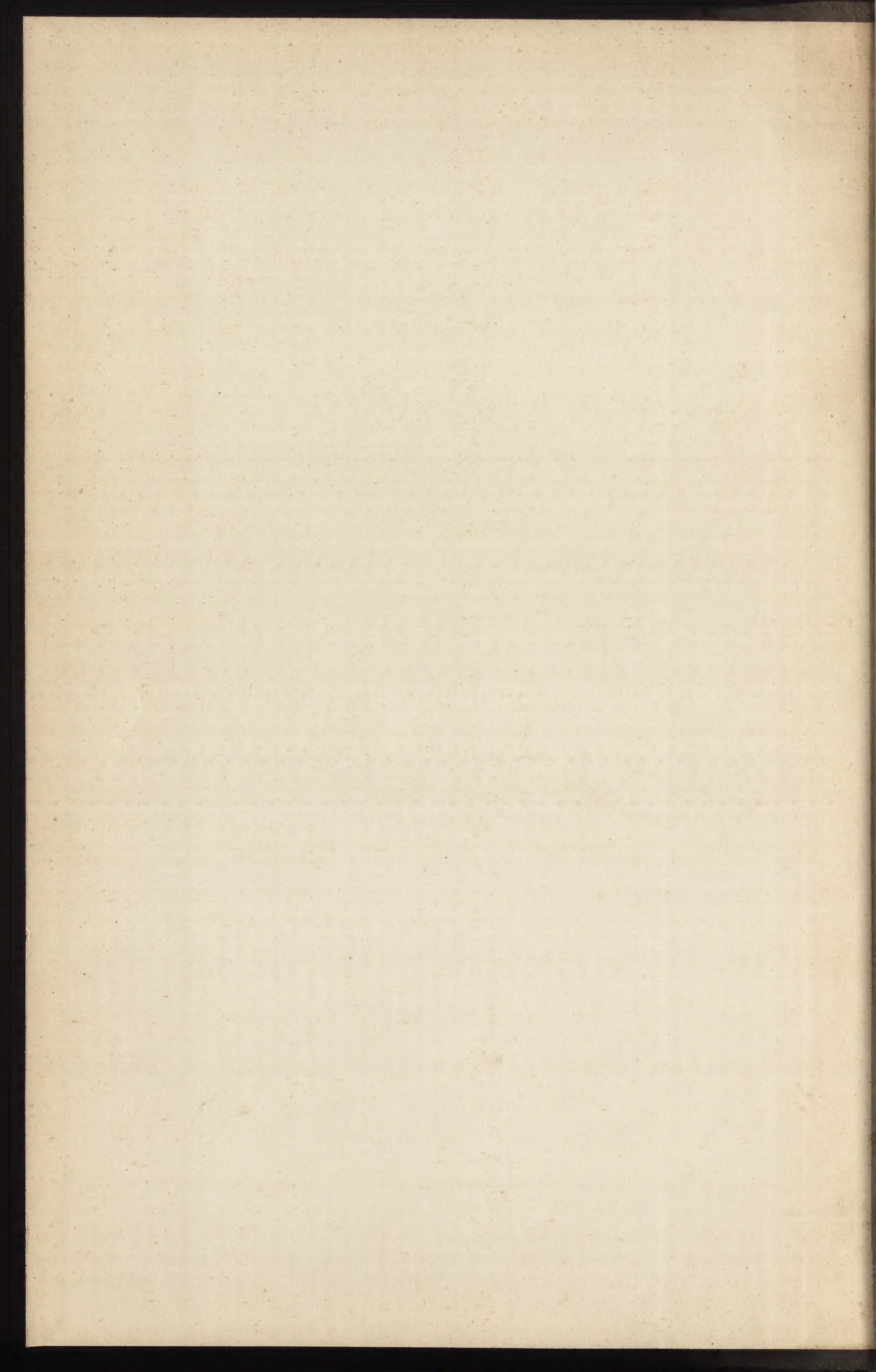


(br. 12.–)

6.50



Heft 32.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

DIE KUNST AM HOFE DER MARKGRAFEN VON BRANDENBURG.

FRÄNKISCHE LINIE.

VON

FRIEDRICH H. HOFMANN.

MIT 4 TEXTABBILDUNGEN UND 13 TAFELN.



STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1901.

Von den **Studien zur Deutschen Kunstgeschichte** sind bis jetzt erschienen:

1. Heft. Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien zusammengestellt von Dr. phil. Gabriel von Térey. ℳ 2. 50

2. Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589. Von Dr. Ernst Meyer-Altona. Mit 35 Abbildungen. ℳ 3. —

3. Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der Deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Von Dr. Rudolf Kautzsch. ℳ 2. 50

4. Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Von Ernst Polaczek. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3. —

5. Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Von Max Gg. Zimmermann. Mit 9 Autotypieen. ℳ 5. —

6. Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 14 Zinkätzungen und einem Lichtdruck. ℳ 5. —

7. Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Von Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

8. Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 23 Zinkätzungen. ℳ 6. —

9. Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Von Arthur Haseloff. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. ℳ 15. —

10. Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Von Artur Weese. Mit 33 Autotypieen. ℳ 6. —

11. Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Von Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg. Mit 17 Tafeln. ℳ 3. 50

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
32. HEFT.

DIE KUNST AM HOFE
DER MARKGRAFEN VON BRANDENBURG.

FRÄNKISCHE LINIE.

VON

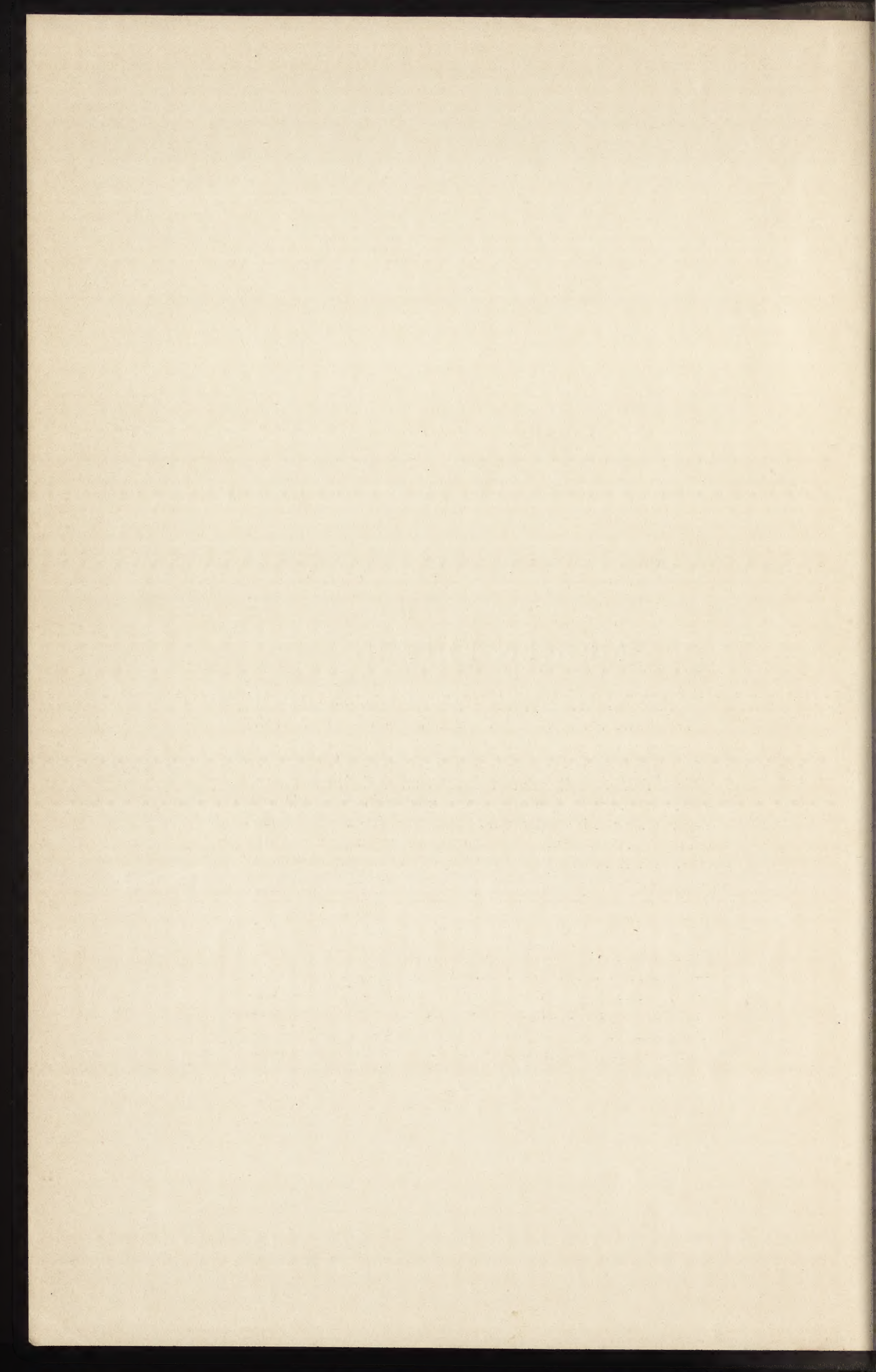
FRIEDRICH H. HOFMANN.

MIT 4 TEXTABBILDUNGEN UND 13 TAFELN.



STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1901.

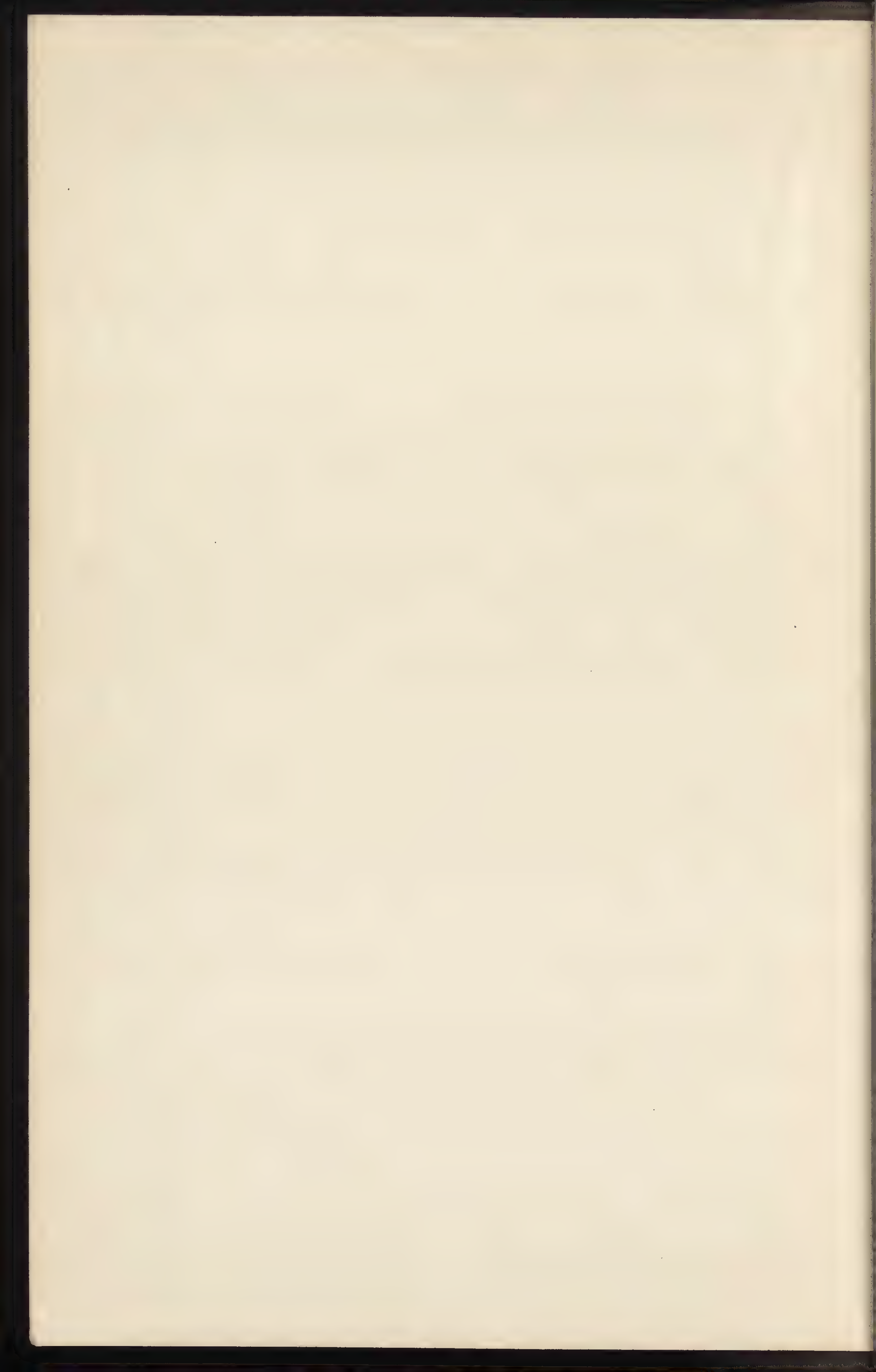
MEINEN ELTERN.



Inhalts-Verzeichnis.

III. ROKOKO.

Abbildungen.



Einleitung.

Die beiden fränkischen Fürstentümer Brandenburg-Ansbach und Kulmbach bezw. Bayreuth, in denen die Wiege des preussischen Königshauses gestanden und die heute im wesentlichen als Ober- und Mittelfranken einen nicht unbedeutenden Teil unseres engeren Vaterlandes Bayern ausmachen, sind von je her von der Forschung stiefmütterlich bedacht gewesen.

Haben die Fürsten, die einst dort geherrscht, auch selten oder nie in den Gang der europäischen Politik eingegriffen, sind sie auch wenig aus den engen Grenzen, die ihnen ihr Stammland gezogen, herausgetreten, so haben sie doch in dem kleinen Gebiet, das ihnen zugewiesen war, oft genug Erspriessliches geleistet und sind auch in künstlerischer Hinsicht nicht hinter den Repräsentanten anderer Fürstengeschlechter zurückgeblieben.

Leider haben sich moderne historische Untersuchungen meist damit begnügt, die alte Streitfrage der Genealogie der ältesten Burggrafen immer wieder zu erneuern;[1] die spätere Geschichte der fränkischen Fürstentümer ist jedoch so gut wie unbearbeitet geblieben, so dass als litterarische Hauptquellen historischer Untersuchungen immer noch die nie sehr verlässigen Schriften des 18. Jahrhunderts benutzt werden müssen, als deren Abschluss höchstens die „Geschichte des Fürstentums Bayreuth" von dem bekannten Ritter von Lang[2] zu betrachten ist. Eine kunst-

[1] Vgl. die neueste Abhandlung über die Verwandtschaft des Burggrafen Friedrich III. mit Rudolf von Habsburg. Witte, Burggraf Friedrich III. von Nürnberg und der zollerische Besitz in Oesterreich. Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung XXI. Bd. 2. Heft. Innsbruck 1900. S. 235 ff.

[2] Lang, Neuere Geschichte des Fürstentums Bayreuth 1486-1603. 3 Bde. Göttingen 1798, 1801. Nürnberg 1811.

geschichtliche Würdigung beider Länder vollends oder auch nur einzelner Denkmale derselben ist bis jetzt kaum noch versucht worden. Denn obwohl dort genug Schöpfungen entstanden sind, die gewiss eine eingehende Untersuchung gelohnt hätten, obwohl — um hier vom Mittelalter ganz abzusehen — in der Plassenburg bei Kulmbach, der Landesveste des Fürstentums Bayreuth, eine in ganz Deutschland einzig dastehende Leistung deutscher Renaissance geschaffen wurde, in dem Bau der Türme der Gumpertuskirche zu Ansbach sich ein Kunstverständnis offenbart, wie wir es damals zu Ende des 16. Jahrhunderts in deutschen Landen wohl überhaupt nicht wieder finden, obwohl ferner Barock und Rokoko ganz bedeutende Werke, beredte Zeugen einer glänzenden Vergangenheit, in beiden Fürstentümern hinterlassen haben, so lag es doch mit den Angaben, die sich in den einzelnen kunsthistorischen Handbüchern vorfanden, hier bis jetzt sehr im Argen. Um nicht zu weitläufig zu werden, muss ich mir leider versagen, nur auf die gröbsten Irrtümer aufmerksam zu machen; von den Mitteilungen, welche die so beliebten Reiseschriftsteller des 18. Jahrhunderts bringen, überhaupt zu geschweigen!

Aufgabe der folgenden Zeilen wird es nun sein, den Versuch zu machen, auch die Kunstdenkmale der beiden fränkischen Fürstentümer einer eingehenden Würdigung zu unterziehen. Da hier der Kunst des Mittelalters, besonders bei den wenigen Fragmenten, die sich bis heute erhalten haben, keine besondere Bedeutung beigemessen werden kann, wurde ihre Darstellung vorläufig ausgeschieden und nur die Denkmale der letzten drei Jahrhunderte, von dem Eindringen der Renaissancebewegung ab, unter dem Gesichtspunkt höfischer Kunst zusammengefasst, denn gerade hier ist wie vielleicht in keinem anderen der vielen deutschen Kleinstaaten die Kunstübung so eng mit dem Fürstenhof verknüpft, dass alle bedeutenderen Schöpfungen dieser Zeit ohne Ausnahme von den Fürsten selbst ausgehen. Alles übrige, Kunstbestrebungen des Adels und der Geistlichkeit, der Städte und Bürger tritt hiergegen so weit zurück und ist so unbedeutend, dass es fast immer ruhig ausser Acht gelassen werden kann, wenn es nicht, was hie und da der Fall ist, eine wertvolle Ergänzung zu der eigentlichen Hofkunst bildet durch die Thatsache, dass eben die fürstlichen Meister auch diese Arbeiten ausführten.

Es ist wohl klar, dass eine Arbeit, die sich mit der Kunst des 16. und der folgenden Jahrhunderte beschäftigt, besonders wenn sie in verhältnismässig so engem Rahmen gehalten ist wie die vorliegende, hauptsächlich auf dem Boden streng historischer Forschung stehen muss, da mit den oft so beliebten allgemeinen ästhetischen Raisonnements gerade hier nicht viel Brauchbares zu Tage gefördert werden kann. In diesem Sinne ist auch gegenwärtige Abhandlung aufzufassen, der als Hauptgedanke die Darstellung der Kunstbestrebungen der einzelnen Fürsten, die Geschichte ihrer Schöpfungen und ihrer Künstler zu Grunde liegt.

Zu dem angedeuteten Zwecke habe ich alle mir zugänglichen Archive, sowie sonstiges urkundliche Material eingesehen; die reichste Ausbeute gewährte noch das bei der kgl. Regierung von Oberfranken aufbewahrte Kammerarchiv des vormaligen Fürstentums Bayreuth (Abteilung „Finanzgewalt"), das bei einer Fülle von meist unbrauchbaren, dazu überhaupt nur sehr oberflächlich geordneten Archivalien doch besonders für die Baugeschichte der Plassenburg, sowie für die Thätigkeit und den Wirkungskreis der einzelnen fürstlichen Baumeister manche Auskunft erteilen konnte.

Auch das kgl. bayr. Allgemeine Reichsarchiv in München sowie die kgl. Kreisarchive Bamberg und Nürnberg boten einiges entsprechende Material, das allerdings immer erst mit Mühe beigesucht werden musste; die kgl. preussischen Archive dagegen enthielten für unsere Zwecke nur ganz wenige brauchbare Notizen, ebenso andere Archive, die am betreffenden Ort ausdrücklich citiert sind. Für die liebenswürdige Unterstützung, die ich allenthalben in bayrischen und auswärtigen Archiven und anderen wissenschaftlichen Instituten fand, erlaube ich mir auch an dieser Stelle nochmals meinen ergebensten Dank auszusprechen.

Die archivalischen Notizen ergänzt eine ziemlich umfangreiche Litteratur, deren bereits angedeutete Beschaffenheit jedoch meist nur ein sehr ins Detail gehendes Verwerten gestattet und dadurch die oftmaligen Belege in den Fussnoten zur Notwendigkeit macht. Und nicht zuletzt fand natürlich auch die eindringliche Sprache, welche die Denkmäler selbst reden, gebührende Rücksichtnahme.

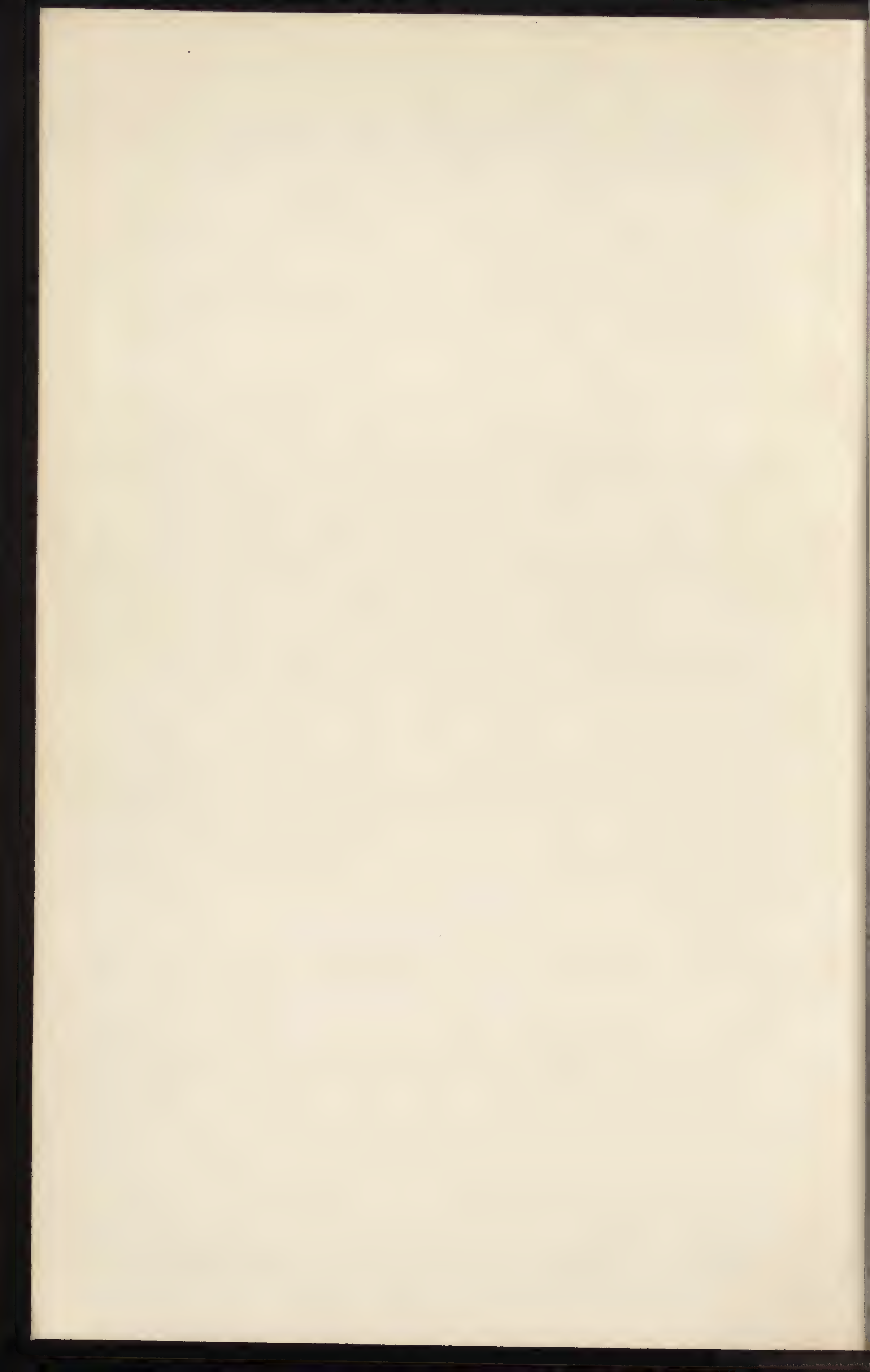
Des Weiteren lag mir auch daran, über die in den Brandenburger Fürstentümern thätigen Künstler möglichst viele biographische

Notizen beizubringen, das allenthalben verstreute Material zu sammeln und zu einer kleinen Lebensskizze ausgearbeitet an schicklicher Stelle einzuschieben.

Von vielen bisher fast unbekannten Künstlern gewinnen wir dadurch ein Bild ihrer Persönlichkeit und ihrer Kunst; manch' andere freilich mussten sich oft mit einfacher Erwähnung ihres Namens begnügen.

Wenn in den folgenden Ausführungen vor allem die Architekturgeschichte in den Vordergrund tritt, wenn besonders im 17. und 18. Jahrhundert den Denkmälern der Malerei und Plastik eine etwas weniger eingehende Behandlung zu teil werden konnte, so liegt dies vor allem in der Natur der gesammten Kunstentwicklung in unseren Landen, welche immer mehr die Werke des Bildhauers und des Malers denen des Architekten unterordnete, ihnen lediglich eine dekorative Stellung zuerkannte, sowie auch in dem leicht erklärlichen Umstand, dass eben die Baudenkmale doch besser den Stürmen der Zeit Trotz bieten konnten, als Gemälde oder plastische Arbeiten. Dort, wo Plastik und Malerei selbständiger auftreten, wo auch mehr der Betrachtung würdige Werke ihrer Kunst sich erhalten haben, wie in der Renaissanceperiode, haben sie auch eine getrennte und etwas ausführlichere Würdigung gefunden.

RENAISSANCE.



Architectur.

Erst mit dem Eindringen der Renaissancebewegung werden auch in Deutschland die Lebensbedingungen geschaffen, deren eine profane, vor allem aber eine höfische Kunst bedarf, um überhaupt Wurzel fassen, sich frei und ungehindert entwickeln und zu voller Blüte entfalten zu können.

Das Gefühl, das Ulrich von Hutten in dem oft citierten Wort: „Es ist eine Lust, zu leben“ zum Ausdruck gebracht hatte, ward nicht nur in Gelehrtenkreisen, sondern auch an Deutschlands Fürstenhöfen überall — besonders in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts — tief empfunden und ins Praktische übersetzt. Die durch den glücklich durchgeführten Reformationsgedanken zum Teil mächtig erstarkte Fürstenmacht übte auch auf alle anderen in Betracht kommenden Verhältnisse einen heilsamen und energischen Einfluss aus. Der Fürst war nun wirklich Herr und Gebieter, nicht mehr der fast gleichgestellte Turnier- und Zechkumpan seiner Ritter; sogar an der litterarischen Bewegung der Zeit suchten sich die Fürsten zu beteiligen und wenn es auch nur durch eine sorgsam ausgearbeitete lateinische „Kunstrede“, oder ein religiöses Lied geschah. Auch der Drang, fremde Länder zu sehen, andere als die engen heimatlichen Verhältnisse kennen zu lernen, bemächtigte sich nun der massgebenden Kreise.

Da war es denn nur zu natürlich, dass dem Fürsten, der vielleicht, wenn nicht immer durchdrungen, so doch wenigstens bekannt mit humanistischer Bildung, Italiens Herrschersitze gesehen und bewundert hatte, die heimatliche Ritterburg auf steiler Bergeshöhe als ständiger Aufenthaltsort nicht mehr genügen konnte, die grössere Hofhaltung, die sich immer mehr steigernde Lebensfreu-

digkeit und Repräsentationslust bedingte auch einen weiteren Ausdruck des Glanzes in der Anlage prächtiger Schlösser und Residenzen, die das Streben nach einem Mittelpunkt für Handel und Wandel, nach einer Stätte, von der aus man Kunst und Wissenschaft leiten konnte, nicht mehr auf schwer zugänglichem Felsen, sondern auf weiten freien Plätzen in volkreichen Städten entstehen liess.

Daher entwickelte sich bald an allen deutschen Fürstenhöfen eine rege Bauthätigkeit und in Verbindung mit ihr ein allmähliges Aufblühen höfischer Kunstpflege, das im Mittelalter undenkbar gewesen wäre, besonders als nach den Stürmen der Reformation der Augsburger Religionsfrieden den schmalkaldischen Krieg beendet hatte und eine 60 jährige, fast ununterbrochene Waffenruhe den deutschen Landen beschieden war.

Nur langsam drang der Geist der neuen Zeit in das kleine, allerdings auch etwas abseits der grossen Kunst- und Kulturcentren liegende Reich ein, das sich in kluger Arrondierungspolitik die Burggrafen von Nürnberg im Laufe des Mittelalters an den Ufern des Mains und der Rednitz zu schaffen verstanden hatten.

Während besonders die litterarische Bewegung in Deutschland allenthalben begeisterte Anhänger fand, in Augsburg ein Konrad Peutinger, in Nürnberg Willibald Pirkheimer wirkte, während am benachbarten Hofe in Bayern Aventin und Johann Eck, bei dem verwandten Kurfürsten Albrecht v. Mainz Hutten und Eitelwolf vom Stein freudige Aufnahme gefunden hatten, spürte man am Hofe der fränkischen Markgrafen kaum einen Hauch des neuen Geistes.

Seit 1495 beherrschte die beiden Fürstentümer Brandenburg-Ansbach und Kulmbach Markgraf Friedrich IV. der Aeltere, der Sohn des berühmten Albrecht Achilles, der einst besonders als Kurfürst eine weit über die Grenzen seiner Stammlande hinausgehende politische Rolle gespielt hatte. Fast seine gesamte Regierungszeit brachte Friedrich IV. in ständigen Kämpfen zu; als Obristfeldhauptmann des Kaisers zog er gegen die bayrischen Herzoge, als kaiserlicher Statthalter von Verona kämpfte er in Oberitalien.[1] Im Jahre 1515 jedoch wurde er von seinen Söhnen zur Abdankung gezwungen

[1] Gross, Burg- und Markgräflich-Brandenburgische Landes- und Regentenhistorie etc. Schwabach 1749. S. 307—311.

und auf der Veste Plassenburg in strengem Gewahrsam gehalten;[1] er war ein edler, romantisch angelegter Charakter, wie sie gerade das scheidende Mittelalter so häufig hervorbrachte. Auch sein Sohn und Nachfolger in der Regierung der fränkischen Lande, Casimir, war noch ganz in mittelalterlichen Verhältnissen aufgewachsen und, wie sein Vater ein tapferer Kriegsheld, der an den Kämpfen des schwäbischen Bundes und besonders am Bauernkrieg sich beteiligte,[2] kaum geeignet für die Aufnahme reformatorischer Ideen in religiöser, wie in wissenschaftlicher und künstlerischer Hinsicht.

Eine durchgreifende Veränderung in den Verhältnissen der fränkischen Fürstentümer — zuerst jedoch vor allem in Religionsfragen — trat erst ein, als Casimir auf einem Zug gegen Johann Zapolya 1527 seinen Tod gefunden und dadurch die fränkischen Fürstentümer seinem Bruder Georg allein zugefallen waren.

Seit seinem 21. Jahre an dem fast mit orientalischem Glanz und Luxus ausgestatteten Hofe des Ungarnkönigs Wladislaus II., seines mütterlichen Oheims, lebend (1505),[3] war Georg naturgemäss ganz der Mann, als erster seines Fürstengeschlechts mit den mittelalterlichen Traditionen vollständig zu brechen, und die neuen Gedanken mit allen ihren Consequenzen aufzugreifen. Schon als er im Jahre 1509 mit seiner jungen Gemahlin Beatrix von Frangipan zum erstenmale wieder seine Vaterstadt Ansbach besuchte, da konnten sich die biederen Franken nicht genug wundern über den Glanz seines Hofstaates, über die bunten Zwerge, Edelknaben und türkischen Sklaven, die der Fürst mitgebracht hatte.[4]

Als er nun vollends Alleinherrscher in beiden Fürstentümern geworden, da war es seine erste und vornehmste Sorge, sofort in seinen Landen der Reformation ungehindert Eingang zu verschaffen, zu deren Annahme er schon von Ungarn aus Vater und Bruder vergeblich zu bewegen versucht hatte.[5]

Auch wissenschaftlichen Fragen wandte Markgraf Georg sein

[1] Meyer Hohenzollerische Forschungen II. München 1893. S. 435 ff.

[2] Gross, S. 316 ff.

[3] Neustadt, Markgraf Georg von Brandenburg als Erzieher am ungarischen Hof. Breslau 1883. S. 11 ff.

[4] (Hänle), Geschichte der Stadt Ansbach. Ansbach 1865. XIII.

[5] Kraussold, Geschichte der evangelischen Kirche im ehemaligen Fürstentum Bayreuth. Erlangen 1866. S. 70.

Interesse zu und bethätigte dasselbe vornehmlich durch die Gründung des Gymnasiums zu Ansbach (1528),[1] eine der ersten nach dem Lehrplan Melanchthons eingerichteten Schulen in Deutschland, der auch der „praeceptor germaniae“ die Thätigkeit seines gelehrten Freundes Vincentius Obsopeus († 1539) für längere Zeit zu sichern wusste. An der litterarischen Bewegung seiner Zeit nahm Georg ebenfalls persönlich Anteil, wenn auch nur durch Anfertigung einiger Kirchenlieder.

Die Kunst jedoch fand am Hofe Georgs des Frommen noch keine eigentliche Pflegestätte; denn die ständigen Religionsstreitigkeiten nahmen Zeit und Interesse des Fürsten allzu sehr in Anspruch, als dass er auch in künstlerischer Hinsicht in seinen Landen die neue Ideen — wenigstens in durchgreifender und umfassender Weise — zu verwirklichen im Stande gewesen wäre. Zudem waren Georgs finanzielle Verhältnisse durchaus nicht sehr glänzende, so dass er auch in Fällen, wo er thatsächlich sich selbst für künstlerische Projekte interessierte, wegen der allzu hohen Kosten von der Ausführung abstehen musste. Deshalb sind es auch nur wenige Bauten, die, unter seiner Regierung entstanden und lediglich praktischen Bedürfnissen dienend, zuerst einige, wenn auch nur unbedeutende Zugeständnisse an den neuen Styl machen, der allmählich von Italien aus in Deutschland Eingang gefunden hatte.

Den ersten öffentlichen Bau, der hier für uns von Interesse sein kann, errichtete Georg in dem sogenannten Landhaus zu Ansbach, das zur Abhaltung der Ständeversammlungen dienen sollte; es ist laut Inschrift im Jahre 1531 erbaut und wird sonderbarerweise „ista theatra“ genannt.

Die ganze Anlage hält hier noch vollständig an den mittelalterlichen Ueberlieferungen fest; nur in der imposanten Grösse des Gebäudes, in der Regelmässigkeit der Fensteranlage und der Betonung der Hauptfront in der Breitseite zeigt sich ein neues, vorerst noch tastendes Wollen. Die hohen Giebel des dreistöckigen Hauses sind durch lisenenartige Streifen gegliedert, die Fenster noch gothisch zurückprofiliert, selbdritt in ein System zusammen-

[1] Schiller, die Ansbacher gelehrten Schulen unter Markgraf Georg von Brandenburg. Programm der kgl. Studienanstalt zu Ansbach 1874—75. S. 12.

gefasst, das im Hauptstockwerk durch einen geraden Aufsatz betont wird. Die grösseren Thore schliessen geradlinig mit einer sonderbaren Muschelkrönung, die ihrerseits von spätgothischem, sich schneidenden Stabwerk umrahmt ist; daneben finden sich noch zwei in frei variiertem Kleeblattbogen geschlossene kleinere Thüren.

Ob Marx Zeller, der 1521 (8. Mai) von Markgraf Casimir und Georg „ältesten regierenden Gebrüdern" als oberster „Zeug- und Baumeister" mit einer jährlichen Besoldung von 200 fl. fränkisch in Dienst genommen worden,[1] damals noch für Georgs Bauten thätig war, liess sich nicht feststellen. In einem Schreiben vom 18. Oktober 1532 jedoch berichtet der „pawmaister" Sixt Kornberger, dass der seiner Leitung unterstehende „neue Bau am Markt" noch vor Winter unter Dach gebracht werden soll;[2] ob die Bezeichnung Baumeister hier aber im Sinne von Werkmeister aufzufassen ist, möchte ich fast bezweifeln, da Kornberger an anderer Stelle noch als Silberkämmerer genannt wird und vielleicht lediglich die Oberaufsicht über die Bauarbeiter führte.

Dieselben Gedanken wie das Landhaus zu Ansbach verkörpert das ebenfalls von Markgraf Georg erbaute Schloss zu Roth a. S. „In der fasten Letare" 1535 (7. März) wurde es begonnen[3] und wohl im Laufe des Jahres 1537 zu Ende geführt.[4]

Auch hier noch eine durchaus mittelalterliche Anlage; verschiedene Bauten aus älterer und jüngerer Zeit um einen annähernd quadratischen Hof gruppiert, der ganze Gebäudecomplex, der an der Westseite von dem Neubau Georgs überragt wird, von breitem Wassergraben umgeben. Die grossen Fenster, durch gothisch profilierte Kreuzstäbe geteilt, sind meist regelmässig angeordnet, die

---

[1] Nürnberg, Kreisarchiv. Bestallungsbrief. «Markgräfliche Diener». X. 170/1, Nr. 156a. Rep. 117a.

[2] Nürnberg, Kreisarchiv. Stadt Ansbach XII. 3/3. Rep. 141. (Akt betr. die Reise des Dr. Weynmann nach Schlesien).

[3] Kreisarchiv Nürnberg, Copia Extracts . . . den Schlossbau zu Roth betr. XVIII. 295/1. Nr 36a.

[4] Schreiben des Markgrafen Georg an den Herzog Albrecht in Preussen, worin er um «Elendshörner» zur Ausschmückung seines neuerbauten Schlosses bittet 1537. Voigt, Fürstenleben und Fürstensitte im 16. Jhrdt. Historisches Taschentuch VI. Leipzig 1835. S. 246.

Giebel durch drei Reihen paarweise gestellter, kleinerer Fenster belebt, während einfache Kaffgesimse die einzelnen Stockwerke trennen. Interessant ist ferner der Versuch, den 6 hohen Giebeln einen Schmuck zu verleihen, indem bei jedem Gesimsende kleine, fast an gothische Fialen erinnernde Aufsätze angebracht sind. Im Innenhof geben Holzgallerien dem Bau einen anheimelnden, wohnlichen Charakter.

Einen weiteren, wenn auch nicht gerade sehr bedeutenden künstlerischen Schmuck des Schlosses bildet die Erztafel, die über dem östlichen Haupteingang zum inneren Hof angebracht ist; zwei schlanke korinthisierende Pilaster rahmen eine Inschrifttafel mit den Wappen der Gemahlinnen Georgs ein, die durch einen schön gezeichneten Reichsadler abgeschlossen wird. Die Inschrift meldet, dass der Fürst das Schloss, „als man zahlt nach der Geburth Christi unseres Seligmachers 1535 von Grund auf von dem Einkommen der Schlesischen Fürstenthumb Bawen und den Namen Ratibor an der Retzat" habe geben lassen.[1]

Diese Inschrifttafel soll aus der Werkstatt des jüngeren Vischer, des berühmten Nürnberger Erzgiessers, hervorgegangen sein;[2] sie ist jedoch wohl ein Werk des Ansbacher Meisters Lienhart Kestler, wie wenigstens aus einem Brief desselben[3] an Markgraf Georg zu entnehmen sein dürfte, worin er um Bezahlung von 40 fl. für eine Metallarbeit bittet, die er „sauber und umb einen ziemblichen Pfenig, wie einer zu Nürnberg oder anderswo" für das Schloss zu Roth geliefert hat (1538).[4]

[1] Markgraf Georg war es unter Begünstigung seines Oheims Wladislaus II. von Ungarn gelungen, durch Erbverträge mit den kinderlosen schlesischen Herzogen von Ratibor und Oppeln Anwartschaft auf deren Fürstentümer zu erwerben. Nach dem Tode der beiden Herzoge gelangte Georg auch wirklich in den Besitz ihrer Länder, erhielt jedoch von Ferdinand, dem damaligen Böhmenkönig, nur das Pfandrecht zugestanden, sodass die Landstände die Besitzungen durch Erlegung der Pfandsumme bald wieder auszulösen vermochten (1558).

[2] Meyer, Erinnerungen an die Hohenzollernherrschaft in Franken. Ansbach 1890. S. 131.

[3] Nürnberg, Kreisarchiv. Fragmente den Schlossbau zu Roth betr. 1538—1599. XVIII. 3/2 Nr. 36c. fol. 2. Ganz klar geht allerdings aus dem Brief nicht hervor, was gemeint ist; möglicherweise sind es auch nur Wasserröhren oder ähnliche Arbeiten.

[4] Die Kessler-(Kupferschmiede) Zunft war schon unter den Burggrafen von höherer Bedeutung und von verschiedenen Kaisern mit weitgehenden Privilegien ausgestattet worden. Gross 206.

Das Schloss zu Roth, das von seinem früheren Besitzer Kommerzienrat Stieber stilgerecht restauriert wurde, ist erst in neuester Zeit wenigstens teilweise wieder in den Besitz des bayrischen Staates übergegangen; das Innere desselben kenne ich leider nicht. An die Ostseite ist noch ein interessanter, jedoch ganz schmuckloser Fachwerkbau angefügt; von weiteren köstlichen Renaissancehäusern, die Sighart[1] hier findet, und die aus einer Mischung von Holz- und Ziegelbauten bestehen sollen, habe ich nichts entdecken können.

Auch in der Hauptstadt des Fürstentums Jägerndorf, das Georg mit Zustimmung seines Neffen Ludwig II. von Ungarn 1523 durch Kauf an sich gebracht hatte;[2] baute er sich ein neues Schloss, das 1534 vollendet wurde. „Steinmetz" Michel Frid, der seit 1530 in Diensten des Markgrafen stand, leitete den Neubau, das „Dorff" genannt, zugleich mit Meister Hans Zimmermann,[3] der später auch in Georgs Schloss zu Oppeln und dem Jagdhaus zu Krasiegaw[4] bauliche Veränderungen vornahm (1538).[5] Das von Frid geplante Hauptthor mit Wappenschmuck, dem Brustbild des Fürsten und den grossen Figuren von Adam und Eva, nach einer eigenhändigen Skizze des Markgrafen entworfen, kam wegen der hohen Kosten leider nicht zur Ausführung.[6] Sonst hat das einfache zweistöckige Schlossgebäude mit seinen massigen Rundtürmen keine interessanten architektonischen Details aufzuweisen;[7] nur am Eingang erinnert noch heute das Wappenschild des Erbauers an die gerade 100jährige Herrschaft der Brandenburger in den schlesischen Landen.[8] Im Jahre 1623 wurde nämlich das Fürstentum, dessen

---

[1] Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern. München 1862, 1863. S. 691.

[2] Biermann, Jägerndorf unter der Regierung der Hohenzollern. Zeitschrift für Geschichte und Altertum Schlesiens XI. 43.

[3] München Reichsarchiv, Brandenburger Litteralien. Schlesische Acta fasc. 192. HV. 60.

[4] Nach Merian, Topographia Bohemiae, Moraviae et Silesiae. S. 75 später Schwanberg genannt.

[5] München Reichsarchiv, Brandenburger Litteralien. Schlesische Acta fasc. 168b. HV. 32.

[6] Zeichnungen im Reichsarchiv München. Brandenburger Litteralien Schlesische Acta fasc. 192. HV. 60.

[7] Gütige Mitteilung des fürstlich Lichtensteinischen Kammeramtes Jägerndorf.

[8] Meyer, Die Burggrafen von Nürnberg im Hohenzollern-Mausoleum zu Heilsbronn. Ansbach 1897. S. 112.

letzter Herzog Johann Georg sich auf die Seite des Winterkönigs gestellt hatte, vom Reiche eingezogen, ein Vorgehen auf das bekanntlich Friedrich der Grosse später seine Ansprüche auf Schlesien gründete.

Die beiden grösseren Bauten Georgs des Frommen in Franken, das Landhaus zu Ansbach und das Schloss zu Roth, halten ebenso wie das Schloss zu Jägerndorf, wie wir gesehen haben, in der Gesamtanlage sowohl als auch in den meisten Details fast vollständig an den mittelalterlichen Ueberlieferungen fest, wenn sich auch einzelne, oft jedoch unverstandene Renaissancemotive einzudrängen wissen. Ueber die in Georgs Auftrage entstandenen Gemälde und plastischen Kunstwerke wird später eingehender zu handeln sein.

Georgs des Frommen Neffe und Nachfolger Albrecht, der deutsche Alcibiades zugenannt (1543-1557), vereinigte wieder als Vormund seines Vetters Georg Friedrich, die Herrschaft über beide Fürstentümer in seiner Person. Aber Albrecht kam noch viel weniger als Georg in die Lage, an seinem Hof den Künsten ein dauerndes Asyl zu gewähren; auch für die Wissenschaft hatte der einstige Schüler des gelehrten Obsopeus kaum Interesse.[1] Die Stürme der Zeit waren für ihn, den unruhigen, hitzigen Kopf gerade recht, seiner Kampfeslust die Zügel schiessen zu lassen. Sogar nach Beendigung des schmalkaldischen Krieges, in dem er eine bedeutende Rolle gespielt, setzte er auf eigene Faust den Kampf fort, der so viel Unheil über ihn und sein Land bringen sollte; nachdem er dann aber bei Sievershausen (1553) gänzlich geschlagen und seine Veste Plassenburg in des Feindes Gewalt gekommen war, musste er in fremden Landen Schutz und Hilfe suchen; von fast allen seinen Anhängern verlassen, starb er jedoch schon bald zu Pforzheim bei seinem Schwager Karl II. von Baden (1557).

Von Albrecht Alcibiades ist nur ein einziger grösserer Bau bekannt; auch dieser — jetzt nicht mehr erhalten — wird sich wohl kaum durch besondere künstlerische Gestaltung ausgezeichnet haben, besonders da es nur ein Anbau war, den er dem von

---

[1] Voigt, Markgraf Albrecht Alcibiades von Brandenburg-Kulmbach. 2 Bde. Berlin 1852. I. 42.

seinem Urgrossvater Albrecht Achilles 1488 gegründeten Schlosse zu Neustadt a. A. anfügte, als er die Stadt nach seiner Mündigkeitserklärung 1541 zu seiner Residenz und zu einer selbständigen Hauptmannschaft erhob.[1]

Während seiner Regierung war Hans Schober (1541-1545) mit 16 fl. Besoldung fürstlicher Baumeister auf Plassenburg,[2] wurde aber anscheinend wenig in Thätigkeit gesetzt, während Albrechts Zeug- und Büchsenmeister Leonhard Müller und Andreas Pegnitzer, bis 1543 Geschützgiesser in Nürnberg,[3] genugsam Arbeit gehabt haben dürften. Bemerkenswert ist übrigens, dass unter Albrechts Regierung die erste Druckerei in den fränkischen Fürstentümern entstand, gegründet zu Kulmbach von Thomas Retsch und Willibald Haberklee 1553; sie ging jedoch schon im folgenden Jahre in den Wirren des bundesständischen Krieges wieder zu Grunde.[4]

Erst mit dem Regierungsantritt des Markgrafen Georg Friedrich, des einzigen Sohnes Georgs des Frommen, und zwar eigentlich erst von dem Augenblick an, als er auch das von seinem Vormund Albrecht Alcibiades durch den bundesständischen Krieg in so grauenhaftes Unglück gestürzte Land des obergebirgischen Fürstentums übernommen hatte, begann für die brandenburger Lande in Franken eine neue Zeit heraufzudämmern.

Georg Friedrich, der seinen Vater schon als 4jähriges Kind verloren hatte, genoss unter Aufsicht seiner Mutter Aemilia von Sachsen eine sehr sorgfältige Erziehung; leider werden uns die Namen der „geschickteste Männer selbiger Zeit aus ganz Teutschland“, die sie aus mütterlicher „Tendresse“ nach Ansbach zur Heranbildung ihres Sohnes berufen hatte,[5] nicht genannt. Nur ein Magister Haasenthaler als Hofmeister kommt vor, der eine von ihm verfertigte „Geschichte Tobiae am Hof agiren“ liess.[6]

---

[1] Lang, Neuere Geschichte des Fürstentums Bayreuth. 3 Bde. Göttingen 1798. 1801. Nürnberg 1811. I. 171.
[2] Lang, II. 173.
[3] Campe, Neudörffers Nachrichten von den vornehmsten Künstlern etc. zu Nürnberg 1546. Nürnberg 1828. S. 15.
[4] Heinritz, Versuch einer Geschichte der Buchdruckerei im vormaligen Fürstentum Bayreuth. Archiv für Geschichte und Altertumskunde von Oberfranken, in der Folge AO. bezeichnet. 1840. S. 48.
[5] Gross, S. 372.
[6] Hänle XIV.

Infolge seiner Erziehung so wohl der erste Fürst unserer Lande, dem die Vorteile einer gründlichen humanistischen Bildung zuteil geworden waren, zeigte und bethätigte Georg Friedrich sein ganzes Leben ein reges Interesse für Kunst und Wissenschaft. „Auch die Gelehrte fanden bey ihm jederzeit Schutz und, welches selten zu geschehen pflegt, eine honorable Distinction vor denen zu dem Hof Staat gehörige Personen.“[1] Er selbst zeigte seinen unermüdlichen Eifer für die Verbreitung humanistischer Studien durch Gründung verschiedener Landesschulen, besonders in dem ihm später zugefallenen Herzogtum Preussen, durch Bestätigung der Universität Königsberg (1544) und durch Stiftung des nachmals so berühmt gewordenen Klostergymnasiums zu Heilsbronn am 19. Juli 1581.

Auch die damals im Vordergrund des Interesses stehenden astronomischen Forschungen fanden an ihm eine werkthätige Unterstützung. Dem aus Gunzenhausen im Fürstentum Ansbach stammenden Astronomen Simon Marius (geb. 1570 † 1624),[2] dem bekannten Entdecker der Jupitertrabanten, räumte er für seine Beobachtungen einen eigenen Turm im Schlosse zu Ansbach ein, und liess dessen Erstlingswerk „novae tabulae directionum“ 1599 auf seine Kosten zu Königsberg drucken.[3]

Trotzdem Georg Friedrich so als eifriger Förderer positiver wissenschaftlicher Bestrebungen auftrat, war er doch, wie verschiedene für ihn gestellte Horoskope[4] beweisen, nicht frei von dem Glauben an die Wahrheit vager astrologischer Prognostik, der sich gerade damals, trotzdem ihm eigentlich durch das kopernikanische System längst der Todesstoss versetzt worden war, noch einmal sogar in den gebildetsten Kreisen festzusetzen wusste und oftmals einen geradezu unheilvollen Einfluss ausgeübt hat.

Auch der Musik wandte Georg Friedrich ein reges Interesse zu; er ist wohl einer der ersten deutschen Fürsten, der sich an

---

[1] Gross, S. 273.

[2] Barth, Versuch einer Landes- und Regentengeschichte der beyden fränkischen Fürstenthümer Bayreuth und Ansbach. Hof 1795. S. 309.

[3] Meyer, Osiander und Marius. Archiv für Geschichte und Altertumskunde von Mittelfranken, weiterhin mit AM. bezeichnet, 1892. S. 51.

[4] Kgl. preuss. Hausarchiv zu Charlottenburg. IK. 2a. NH. 15.

seinem Hofe einen eigenen Kapellmeister hielt in der Person des bekannten Jacobus Meilandus, der zu Senftenberg 1542 geboren, in den Jahren 1565—1575 im Dienste Georg Friedrichs stand, wo er 3 Passionen und andere „cantationes sacrae“ schuf.[1] Sein Nachfolger war der in Brescia geborene Kapellmeister Theodor Riccius, früher zu Wittenberg, der in Ansbach im Jahre 1580 starb.[2] Den „Diskantisten“ Fabian Gotsmann ferner liess der Markgraf eine zeitlang in Augsburg bei Melchior Neusidler „vff Lautten vnnd Innstrumenten“ lernen, und sandte ihn dann zu „mererer erfharung vnnd lernung“ nach Italien (1571).[3]

Ueberall griff Georg Friedrich selbst ein, um die zerrütteten Verhältnisse seiner Unterthanen, die noch schwer unter den Folgen des bundesständischen Krieges, den Albrecht Alcibiades heraufbeschworen, zu leiden hatten, zu ordnen und zu bessern und seine Fürstentümer alle Segnungen des Friedens geniessen zu lassen. Besonders bemühte er sich den ganz darniederliegenden, einst so ausgiebigen Bergbau im Fichtelgebirge wieder gewinnbringend zu gestalten, während er andererseits durch Aufnahme der aus dem Bistum Würzburg vertriebenen Protestanten seinen Landen einen nicht unerheblichen Bevölkerungszuwachs zu verschaffen wusste. Was er — besonders als der Augsburger Religionsfriede den deutschen Landen eine längere, ununterbrochene Waffenruhe wiedergegeben hatte — für die Kunst gethan, wie er es war, der die reiche, voll ausgebildete Formenwelt des neuen Stiles besonders in architektonischen Schöpfungen nach Franken und späterhin auch in den deutschen Norden, nach dem Herzogtum Preussen, übertrug, das zu zeigen, wird Aufgabe der folgenden Zeilen sein.

Bei Georg Friedrichs Regierungsantritt allerdings war es gar schlimm um die fränkischen Lande bestellt: „Erobert von Genossen eines ungleichen Bundes, blieb Albrechts Land eine

---

1 Schmider, Ueber das Singen der Passionsgeschichte im Gottesdienst der evangelischen Kirche. Osterprogramm des hennebergischen Gymnasiums zu Schleussingen 1886. Nr. 232.

2 AM. 1832. S. 8.

3 München Reichsarchiv. Bayerns auswärtige Verhältnisse (Brandenburg) Nr. 1 Tom. II. fol. 286. Schreiben des Markgrafen an Herzog Albrecht von Bayern vom 15. November 1571.

ungeteilte Beute“ schreibt hierüber der bekannte Historiker Lang.[1] „Noch bluteten die alten Wunden ungeheilt; die Thränen verarmter Bürger an den zerstörten Hütten flossen ungestillt. Im Schutte lagen Plassenburg, die Veste, Kulmbach, Bayersdorf, das Schloss und ein Teil der Stadt samt ihren Mauern, Neustadt a. A., Schloss und Stadt Erlangen, Rauhenkulm, Streitberg, Zwernitz, Kreussen und die Mauern von Hof nebst vielen anderen Städten und Ortschaften. Aber doch schlug in unglücklicher Menschen Brust ein treues Herz. Eine Hoffnung noch keimte in dem letzten Zweig des Ansbacher Fürstenhauses, in Georg Friedrich.“

Hatte dieser schon im Jahre 1556, als er das 18. Jahr, nach brandenburgischer Hausverfassung das Ziel der Volljährigkeit, erreichte, die Regierung des Fürstentums Ansbach erlangt, so suchte er nach dem Tode Albrechts, der unvermählt gestorben war, das von dem böhmischen Statthalter Graf Schlick als Reichssequester besetzte kulmbacher Land mit seinem ererbten Fürstentum wieder zu vereinigen. Dank der manigfachen Bemühungen seiner Verwandten und Religionsgenossen setzte der junge Fürst auch endlich den Abzug des böhmischen Statthalters durch, sodass er unter dem Jubel der Bevölkerung am 27. März 1557 in der Stadt Bayreuth seinen Einzug halten konnte.

Seine Hauptsorge war nun vor allem, das durch die schrecklichen Verwüstungen des bundesständischen Krieges vollkommen darniederliegende Land wieder aufzurichten. Mit kühnem Trotz wusste er seiner Forderung auf Entschädigung am kaiserlichen Hofe Gehör zu verschaffen, sodass am 6. Oktober 1558 zu Wien ein Vergleich zu stande kam, infolge dessen die Bundesstände Bamberg, Würzburg und Nürnberg dem Markgrafen 175 000 fl. zur Wiedererhebung seiner zerstörten Veste Plassenburg erlegen mussten,[2] welcher Summe der Kaiser selbst noch 82 000 fl. hinzugefügt haben soll.[3]

Die Veste Plassenburg war das Kleinod des ganzen brandenburger Kurhauses gewesen; unweit der Stelle, wo sich roter und weisser Main vereinigen, lag auf stolzer Bergeshöhe die mächtige

---

[1] Bd. III. S. 1.
[2] Lang, III. S. 11.
[3] Barth, S. 238.

Burg, die schon die meranischen Herzoge, die einstigen Beherrscher des östlichen Frankens, angelegt hatten. An der Stirne des „nassen“ Berges hatte Otto I., Herzog von Meran, Graf von Andechs und Diessen, Pfalzgraf von Burgund, um 1229 die neue Burg errichtet; noch heute gemahnen die 3 m dicken Grundmauern des nördlichen und östlichen Teils der Burg mit dem viereckigen Hofraum und dem 684 Fuss tiefen Ziehbrunnen[1] an die stolze Zeit der meranischen Herzoge.

Als nach Otto II., des letzten Meraners, Tod Burg und Land an das mächtige thüringische Dynastengeschlecht der Orlamünde übergegangen war, da wussten bald die klugen Burggrafen von Nürnberg Johann und Albrecht der Schöne, auch den letzten fränkischen Spross der Orlamünde zu Verträgen zu bestimmen, nach denen ihnen im Jahre 1338 das ganze Besitztum anheim fiel.[2]

Unter den neuen Besitzern kehrte der alte Glanz wieder zurück in die stolze Veste; neue Gebäude wurden aufgeführt, stärkere Bollwerke errichtet; Burggraf Friedrich V. (1357—1398) verwendete allein 11000 Goldgulden auf ihre Instandsetzung.[3] Als nun vollends die beiden Brüder Johann III. und Friedrich VI., der nachmalige Kurfürst, durch den Vertrag von 1397 ihre Lande unter sich geteilt hatten, wurde die Plassenburg ständiger Sitz einer fürstlichen Hofhaltung;[4] hier weilte der Herrscher des Fürstentums „oberhalb gepürgs“, besonders als die Burggrafen auch ihr altes Stammhaus zu Nürnberg an die Stadt verkauft hatten (1427). Johann III. Nachfolger trugen durch ständige Neubauten und Reparaturen zur Erhaltung und Vergrösserung der Veste bei, für deren bessere Fortification Markgraf Albrecht Alcibiades noch im Jahr 1551 19083 fl. ausgegeben hatte.[5]

Dass die Plassenburg damals, kurz vor ihrer Zerstörung eine bedeutende und wehrhafte Anlage war, zeigt uns ein interessanter alter Holzschnitt von ca. 1550, mit dem Titel: „Grundlich Fun-

---

[1] Piper, Burgenkunde. München 1895. S. 764.

[2] v. Reitzenstein, Regesten der Grafen von Orlamünde. Bayreuth 1871. S. 154.

[3] Menk-Dittmarsch, Der Main von seinem Ursprung bis zur Mündung. Mainz 1843. S. 44.

[4] Stein, Fr., Kulmbach und die Plassenburg in alter und neuer Zeit. I. Lieferung. Kulmbach 1892. S. 54.

[5] Lang, II. 232; vgl. auch unten S. 30.

dament vnd aigentliche gestalt des sehr festen Hauses vnd weyt beruembten Festung Plassenburg." Den Kern der Anlage bildete auch hier ein unregelmässiger Gebäudekomplex um einen viereckigen Hof gruppiert; besonders massiv war der Nordflügel gebaut, dessen oberstes vorgekragtes Stockwerk noch heute auf sechs alten stattlichen Granitsäulen mit sonderbaren, fast an romanische Motive erinnernden Kapitälen aufsitzt. Zwei starke, 22 Schuh dicke Bollwerke schirmten die Veste gegen den Buchwald, den Höhenrücken, an dessen „Stirn" die neue Burg erbaut worden war. Eine andere mächtige Bastei beherrschte im Westen das ganze liebliche Mainthal und die dem Fusse des Burgberges sich anmutig anschmiegende Stadt Kulmbach.[1]

Am 22. Juni 1553 musste sich die jungfräuliche Veste, die einst sogar dem Ansturm der Hussiten widerstanden hatte, nach siebenmonatlicher harter Belagerung, durch Hunger und Krankheit bezwungen, den bundesständischen Truppen ergeben, nachdem schon längst die ganze Stadt Kulmbach in Schutt und Asche gesunken war.[2]

Kaum waren die feindlichen Rotten eingedrungen, als auch schon die züngelnden Flammen aus dem alten Bau emporschossen. Und was des Feuers Gluten nicht verschlungen hatten, das vernichteten in wilder Zerstörungswut die Sieger. Die mächtigen Mauern, die hohe Bastei, die Rossmühle und der Schieferturm lagen zertrümmert, „umgeschraubt" durch des Nürnberger Meisters Danner kunstreiche Maschinen.[3] Man hatte sogar die Brunnen vergiftet, sodass der Statthalter Hans Wolf von Knörringen vom Markgrafen den menschenfreundlichen Befehl erhielt, das Wasser „gar offt an Liederlichen Diernen provirn" zu lassen (1557).[4] Nachdem jedoch Georg Friedrich von den Bundesständen die geforderte Entschädigung von 175000 fl. durchgesetzt hatte (1558), ging er un-

[1] Weitere Pläne u. Ansichten im Besitze des germanischen Museums IP. 2728, 2730, 2731, 2732; im k. b. Kriegsarchiv, im k. Nationalmuseum München (Kat. II. 1887, S. 98), beim topographischen Bureau des k. Kriegsministeriums, k. Reichsarchiv München, k. Kreisarchiv Bamberg, k. Kupferstichkabinet München etc.

[2] Lang II. 256.

[3] Heilmann, Kriegsgeschichte von Bayern, etc. München 1868. S. 399.

[4] Bamberg Kreisarchiv Akt LIII. Gest. 2 fasc. I. Plassenburg, in der Folge mit Bam. KA. Plassenburg bezeichnet.

verzüglich daran, die Burg seiner Väter wieder aufzubauen und sie in nie gesehener Pracht und Stärke aufs neue aus dem Schutte erstehen zu lassen.

Sofort mit Beginn des Baujahres 1559 erhielten die Werkleute zu Bayreuth und Kulmbach den Auftrag, Pläne und Anschläge zum Neubau der Veste zu entwerfen.[1] Um den alten viereckigen Burghof erhoben sich bald neue dreistöckige Gebäude, in jedem Eck durch einen Treppenturm abgeschlossen, mit unregelmässigen teilweise noch gothisch profilierten Fenstern.

Diese Arbeiten leitete anfänglich Beck von Amberg, den wir 1559 als Baumeister auf Plassenburg erwähnt finden,[2] und der wohl sicher mit dem Georg von Amberg, der 1553 das bekannte Thor des Schlosses zu Liegnitz erbaute,[3] identisch ist, eine Vermutung, die vielleicht durch die Thatsache unterstützt wird, dass Sophia, die Gemahlin des damaligen Herzogs Friedrich von Liegnitz, eine Schwester des Markgrafen Georg Friedrich war.

Bald darauf jedoch, im Juli des Jahres 1561, trat ein neuer Meister in die Dienste des jungen Markgrafen: Caspar Vischer, wohl ein Kind des Landes, da wir schon 1510 einen gleichnamigen Baumeister auf Plassenburg[4] treffen, der mit ziemlicher Bestimmtheit als der Vater unseres Meisters anzunehmen ist. Ueber dessen Herkunft ist nichts bekannt; vielleicht aber gibt uns hierüber eine Notiz in Weyermanns handschriftlichen Ergänzungen zu seinen „Neuen historisch-biographisch-artistischen Notizen“[5] einigen Aufschluss; hier wird nämlich der in der Druckschrift[6] erwähnte Peter von Ast, Bildhauer von Metz (um 1434) mit seinem Familiennamen Vischer genannt. Da nun das Meisterzeichen dieses Peter Vischer,[7] den Weyermann allerdings fälschlich für den Grossvater des bekannten Nürn-

---

1 Lang III. 196.

2 Lang III. 19. Nachforschungen über ihn beim k. Kreisarchiv Amberg blieben leider erfolglos.

3 Lutsch, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien III. Breslau 1889. S. 231.

4 Bamberg Kreisarchiv: Bayreuther Ortsurkunden I. 1/5. J. 1510.

5 Klemm, Württembergische Baumeister und Bildhauer. Württembergische Vierteljahrschrift für Landesgeschichte. Stuttgart 1882. V. 80.

6 Weyermann, Neue historisch-biographisch-artistische Notizen. Ulm 1828. S. 9.

7 Klemm, Nr. 69. S. 218.

berger Künstlers gleichen Namens ansieht, mit dem unseres Meisters[1] grosse Aehnlichkeit aufweist, so darf nach den bisher gemachten Beobachtungen wohl auch hier auf einen Familienzusammenhang geschlossen werden.

Ob in der Folge der junge Vischer, wie ich annehme, vielleicht durch Vermittlung des Baumeisters Georg Beck, an den Hof des damaligen Pfalzgrafen Friedrich nach Amberg kam und von dort später nach Heidelberg übersiedelte, konnte ich bis jetzt noch nicht urkundlich nachweisen. Thatsache jedoch ist, dass sich sein Zeichen, allerdings noch ohne die erst später dem Meister zustehende Umrandung, an den letzten Bauten Ludwigs V., Friedrichs Bruder, am Bibliotheksbau und auf der wohl gleichzeitigen Substruction der Nordfassade des sog. Englischen Baues in Heidelberg nachweisen lässt.[2] Als dann durch Ludwig V. Tod (1544) der alternde Pfalzgraf Friedrich noch zur Kurwürde gelangte, und die Bauten seines Bruders mit vermehrtem Aufwand fortsetzte,[3] nahm er vermutlich den ihm von früher bekannten Steinmetz Caspar Vischer, der sich bis dahin die Meisterschaft erworben haben dürfte, als Bildhauer an.

Eine der ersten selbständigen plastischen Schöpfungen Vischers in Heidelberg ist wohl die Inschrifttafel von 1545 am sog. Ruprechtsbau;[4] denn die unten an der Schräge der Tafel in kleinem Schildchen angebrachten Buchstaben C. F. dürfen wir sicher um so unbedenklicher als die Namensinitialen unseres Meisters ansehen, als der Versuch, sie für eine Abkürzung von Comes Fridericus oder Curfürst Friedrich[5] zu erklären, doch ein verfehlter genannt werden muss. Die hier teilweise noch etwas unverstandenen Renaissance-Details entwickeln sich bei dem Hauptwerke Vischers in Heidelberg, dem schon im folgenden Jahre 1546[6] entstandenen Kamin im Hauptsaal des

[1] Vgl. Abbildung auf S. 20.

[2] Koch und Seitz, Das Heidelberger Schloss. Darmstadt 1891. Tafel 47 und 50.

[3] Leodius, Annales de vita et rebus gestis Friederici II. Frankfurt 1624 (1556 geschrieben) p. 294b.

[4] Koch und Seitz, Tafel 43.

[5] Oechelhäuser, Das Heidelberger Schloss. Heidelberg 1891. S. 52.

[6] Leger, Führer für Fremde durch die Ruinen des Heidelberger Schlosses. Heidelberg 1815. Die am Architrav befindliche Jahreszahl ist jetzt durch eine eiserne Stütze fast vollständig verdeckt.

Ruprechtsbaues, der auch sein Monogramm trägt, zu staunenswerter Vollendung. Das spielende Ornament,[1] der Dekorationsschule der Certosa entnommen, werden wir bei allen späteren Schöpfungen Vischers wieder antreffen; es ist wohl möglich, dass der Meister mit Pfalzgraf Friedrich, der bekanntlich mehrere grössere Reisen ins Ausland unternahm, sich längere Zeit in Italien, speziell in der Lombardei und Venedig aufgehalten hat.

Ausser dieser bedeutenden Arbeit tragen noch einige kleinere Schöpfungen, Thürgewände und Wappen, unverkennbar das Gepräge der Kunst unseres Meisters. Vielleicht ist Vischer auch bei dem prächtigen Grabdenkmal, das sich Friedrich noch zu seinen Lebzeiten fertigen liess,[2] beteiligt gewesen; leider lässt sich dies aber nicht mehr feststellen, da die zahlreichen Monumente der Heiliggeistkirche in Heidelberg bekanntlich 1693 dem Vandalismus der französischen Eroberer zum Opfer fielen[3] und Abbildungen derselben sich nicht erhalten haben.

Meine Vermutung, dass sich Vischer gegen 1550 nach Brieg begeben und an dem dortigen Schlossbau unter Georg II. (1547—1586) Anteil genommen habe, fand ich bis jetzt urkundlich noch nicht bestätigt. Leider haben auch die dankenswerten Forschungen auf dem Gebiete der Schlesischen Kunst von Schulz,[4] Wernike,[5] Luchs,[6] u. A., gerade für eines der wichtigsten Kunstdenkmale Schlesiens, das alte Piastenschloss zu Brieg, dessen bekannte Thordekoration zwischen 1551 und 1553 entstanden ist, noch nicht die nötigen detaillirten Aufklärungen gebracht. Der von 1547 ab des öfteren genannte Jacob Baar aus Mailand († 1575) hat wohl das stattliche Thor, das für unsere Untersuchungen besonders

1 Pfnorr, Monographie du Chateau de Heidelberg. Paris 1859 (schöne Abbildung II. Tafel VI).

2 Stark, Das Heidelberger Schloss in seiner kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung. Sybels historische Zeitschrift. München 1861. VI. 126.

3 Häusser, Geschichte der rheinischen Pfalz. Heidelberg 1856. II. 793.

4 Schlesiens Kunstleben im XV.—XVIII. Jahrhundert. 1872. u. A.

5 Urkundliche Beiträge zur schlesischen Künstlergeschichte. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1878. S. 75. (Beginnt im wesentlichen erst gegen 1560) u. A.

6 Bildende Künstler in Schlesien. Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde in Schlesien. Breslau 1863. V. S. 17.

in Frage kommt, nicht allein gebaut; denn die Thatsache, dass hier doch ein ganz anderer Stilcharakter zum Ausdruck kommt, als an den gleichzeitig in Deutschland durch Italiener ausgeführten Bauten, hat ihren Grund wohl weniger in einem damals doch recht ungewöhnlichen „Anbequemen" der fremden Meister an deutsche Sitte,[1] als vielmehr sicher in der Mitwirkung eines einheimischen Künstlers. Ob dieser hier, wie ich vermute, unser Caspar Vischer gewesen ist, muss bei dem Mangel urkundlicher Nachrichten lediglich Hypothese bleiben,[2] besonders da gerade bei der deutschen Rennaissance die Gefahr sehr nahe liegt, Formen, die in gewissem Sinne Gemeingut der gesamten künstlerischen Elemente waren, als geistiges Eigentum eines speziellen Künstlers anzusprechen.

Im Jahre 1558 treffen wir den Meister wieder in Heidelberg, wo er zugleich mit dem Baumeister Jacob Leyder in dem Kontrakt genannt wird, durch den der neue Kurfürst Ottheinrich die Stelle des bis dahin am Schlossneubau thätigen Bildhauers Anthony dem Bildhauer Alexander Colins aus Mecheln überträgt.[3]

Vischers Anteil an dem nachmals so berühmt gewordenen Bau war kein sehr bedeutender; einzelne Details dürfen wir jedoch sicher für ihn in Anspruch nehmen. Ist der Gedanke der Fassadengliederung, den wir hier und am Schlosse zu Brieg treffen, in der deutschen Renaissance auch damals kein neuer und origineller mehr, sind andere Details, wie die Fensteraufsätze und besonders die der Decorationsschule der Certosa entlehnten Schmuckformen damals auch an anderen deutschen Bauten und sonstigen Kunstwerken die herrschende Mode, so ist doch ein gewisser Zusammen-

[1] Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland. Stuttgart 1882 2. Bd. II, 675 und Lutsch II. 329.

[2] Ueber Caspar Vischer und seinen Anteil an den Schlössern zu Heidelberg, Brieg und Plassenburg hoffe ich binnen Kurzem, vielleicht unterstützt von noch aufzufindendem archivalischem Material, eine besonders auf Grund genauer stilistischer Vergleiche vorgenommene Beweisführung geben zu können, die mit ihrer Detailarbeit nicht in den Rahmen vorliegender Darstellung passen würde; hier muss ich mich begnügen, auf die Möglichkeit der Annahme eines Zusammenhangs hingewiesen zu haben.

[3] Karlsruhe. Generallandesarchiv. (Abschrift von 1601) gedruckt bei Wirth. Archiv für Geschichte des Heidelberger Schlosses 1868. I S. 39 ff.

hang zwischen dem Ottheinrichs Bau und dem Brieger Piastenschloss nicht zu verkennen; die nicht abzuleugnenden grossen Unterschiede wiederum finden ihre naturgemässe Erklärung in dem Zusammenwirken der drei Meister, von denen wohl jeder ein „Abriss“ fertigte, aus dem der kunstsinnige Fürst das ihm am meisten Zusagende, oft sogar stückweise, auswählte und mit den anderen Details in Einklang bringen liess.

Durch diese Annahme erklärt sich auch manches Sonderbare und Unlogische am Baue Ottheinrichs. Schon vielen wird z. B. aufgefallen sein, wie wenig der ganze Stilcharakter des Aufsatzes beim Hauptthor, besonders die mit Löwen kämpfenden Männer zu beiden Seiten der oberen Karyatiden, zu der Anlage des unteren Teils passen; auch die specifisch nordische Bildung des Wappens ist schon früher als beachtenswert besprochen worden.[1] Vergleichen wir nun mit diesen Details spätere Schöpfungen Vischers, so finden wir eine teilweise überraschende Uebereinstimmung; die Aufsätze z. B. auf den Thoren der Plassenburg, die gegen 1570 entstanden sind, zeigen genau denselben Gedanken, dieselbe Bildung, sogar bis auf die blasenden Genien zu beiden Seiten des Porträts des fürstlichen Erbauers.[2] Wenn die Ausführung auch hier etwas plumper ist, so liegt dies wohl einzig und allein daran, dass dem fränkischen Markgrafen Georg Friedrich, der die Plassenburg erbaute, keine so gut geschulten Kräfte zur Verfügung standen, wie dem über weitgehende Verbindungen, besonders auch in den Niederlanden gebietenden Kurfürsten Otto Heinrich. Die Ansicht Durms, der dem Bildhauer Anthony allein den Entwurf der Fassade zuschreiben will,[3] dürfte schon aus diesen Gründen zurückzuweisen sein; denn hätte Vischer das ihm bekannte Thor des Heidelberger Schlosses, ohne selbst daran beteiligt gewesen zu sein, nachher einfach auf die Plassenburg übertragen, so würde er gewiss auch die doch sehr effektvolle Decoration mit Karyatiden etc. mit hinüber genommen haben. Dadurch jedoch, dass Vischer auf der Plassenburg sein Eigenstes gab, sich in weiser Beschränkung an die Grenzen seines

[1] Stark, S 125.
[2] Vgl. weiter unten.
[3] Das Heidelberger Schloss. Centralbatt der Bauverwaltung 1884. S. 17ff (war mir leider nicht zugängig).

Könnens hielt und das Figürliche, das am Ottheinrichsbau — unverkennbar durch niederländischen Einfluss — eine so bedeutende Rolle spielt, nur in ganz bescheidenem Masse anwandte, ist wohl am deutlichsten bewiesen, dass er das selbst geschaffen haben muss, was er vom früheren Bau mit in sein späteres Werk herübernahm, und was mit dem ganzen Charakter der neuen Schöpfung doch in weit besserem Einklang steht als an seiner früheren Stelle.

Nach der Vollendung des Heidelberger Schlossbaues, vielleicht veranlasst durch den Tod Ottheinrichs (1559) löste Vischer seine dortigen Verpflichtungen und kehrte in seine Heimat zurück, wo er dann im Juli 1561 in die Dienste des Markgrafen Georg Friedrich trat. Sein definitiver Kontrakt als „Paumeister bey irer fürstlichen gnaden hauss Plassenburg" datiert vom Tag trium regum 1562 (6. Januar) und sichert ihm eine jährliche Besoldung von 250 Gulden, 8 Sümra Korn, 4 S. Gerste, ebensoviel Haber, 2 Kleidungen und noch einige andere Reichnisse zu,[1] gewiss eine bedeutende Besoldung, die uns zugleich die geachtete und hervorragende Stellung unseres Meisters am Hofe des Markgrafen erkennen lässt.

Leider ist es mir bis jetzt noch nicht gelungen, den urkundlichen Nachweis der Identität des beim Bau des Heidelberger Schlosses genannten Meisters mit dem Erbauer der Plassenburg[2] zu erbringen. Die vorhin angeführten stilistischen Gründe lassen jedoch bei der Uebereinstimmung des Namens und des Standes in gleicher Zeit keinen Zweifel an der Richtigkeit der oben aufgestellten Behauptungen zu. Der Umstand, dass Vischer seinen Namen in seinen Berichten über fränkische Bauten immer mit V schreibt, seine plastischen Arbeiten in Heidelberg jedoch stets mit C F oder dem Monogramm bezeichnet, fällt bei der gerade damals so schwankenden Schreibweise der Eigennamen wohl kaum ins Gewicht, zumal da Vischers Petschaft neben seinem Meisterzeichen auch die Initialen C. F. zeigt. Vielleicht darf die Thatsache, dass Otto Heinrichs Gemahlin Susanna eine Tante des Markgrafen Georg Friedrich war,[3] bei dem für unsere

[1] Nürnberg Kreisarchiv. Bestallungsurkunde, «Markgräfliche Diener» X. 170/1. Nr. 237. Rep. 117a.

[2] Bei der k. Burgverwaltung haben sich leider nicht die geringsten auf die Baugeschichte bezüglichen Archivalien erhalten.

[3] Sie war die Wittwe Kasimirs († 1527), eines Bruders von Georg

deutsche Hofkunst so charakteristischen Einfluss verwandtschaftlicher Verhältnisse ebenso als Beweisgrund mit beigezogen werden, wie eine Stelle des oben angeführten Kontrakts Vischers, wodurch ihm gestattet wird „weil Ime in seinem Aufzug grosser Vnrast aufgangen“, 4 Fuder Rheinwein „so er mit sich gein Plassenbergk bracht, ane ainich vngellt“ auszuschenken. Dass Vischer in Heidelberg lediglich plastische Arbeiten ausführte, in die Dienste des Markgrafen jedoch als Baumeister eintritt, darf ebenfalls nicht Wunder nehmen, da eine scharfe Trennung beider Berufszweige damals noch nicht durchgeführt war, wie uns auch — um nur ein gerade sehr naheliegendes Beispiel anzuführen — der auf Plassenburg als Steinmetz thätige Daniel Engelhard später als Baumeister im Dienste des Bischofs von Bamberg begegnet.[1] Durch die vor allem in plastischen Arbeiten erfolgte Ausbildung Vischers wird uns vielmehr auch die Thatsache verständlich, warum Georg Friedrich immer und immer wieder „erfahrene“, besonders technisch geschulte Architekten als Ratgeber für den Bau seiner Veste beizieht.

So sandte — vielleicht schon vor Vischers Dienstantritt — der Markgraf Johann der Standhafte von Brandenburg-Küstrin, seit 1558 Schwiegervater Georg Friedrichs, seinen italienischen Baumeister nach der Plassenburg;[2] wenn sein Name auch nicht genannt wird, so dürfen wir in dem welschen Architekten doch wohl mit Bestimmtheit den Italiener Giromella vermuten, durch den Markgraf „Hanns“ 1557 seine Residenz hatte befestigen lassen.[3]

Des weiteren besprach sich Vischer selbst bei seinem Aufenthalt in Ansbach, wohin ihn der Markgraf öfters mit den Plänen und Abrissen kommen liess, wenn ihn dringende Regierungsgeschäfte von dem Besuch der Baustätte abhielten, beson-

---

Friedrichs Vater Georg Häutle Genealogie des erlauchten Stammhauses der Wittelsbacher. München 1870. S. 47.

[1] Vgl. unten S. 23.

[2] «Cammer-Archiv» des Fürstentums Bayreuth «Finanzgewalt». Aufbewahrt bei der kgl. bayrischen Regierung von Oberfranken; in der Folge Cam. A. bezeichnet. «Landschaftliche Bausachen». Plassenburg fasc. I, 1.

[3] Wernicke, Nachtrag zu den urkundlichen Beiträgen zur Künstlergeschichte Schlesiens. (Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1881, S. 15.)

ders im März 1562 eingehend mit dem „bawmeister in jngelstadt“,[1] den der bayrische Herzog Albrecht V. dahin gesandt hatte auf Georg Friedrichs Bitte, ihm „derer Paumeister ainen, so der gebew Wie Vestung anzustellenn, sonderlich deren Enden, do an wesserigen Ortten der gruendt gelegt werden muess, verstendig vnnd erfahrenn,“ bis zum Sonntag Oculi (5. März) nach Ansbach zu schicken.[2] Also auch hier wieder keine künstlerischen, sondern rein bautechnische Fragen, die der bayrische Baumeister, Jörg Stern (Stella) der sich 1555—1582 in Ingolstadt als Baumeister aufhielt[3] und dort u. A. das neue Kollegium der Jesuiten erbaute,[4] bei der Anlage der fränkischen Veste zu lösen hatte. Ebenso war Vischer im Jahre 1561 an Weihnachten,[5] 1563 zur Fastenzeit und 1564 im Dezember[6] zur Beratung über die fortschreitenden Arbeiten in Ansbach.

Auch der von Lübke nach dem Vorgang Langs als mit Vischer gleichzeitig thätig angeführte „Baumeister Coster Müller“ hatte — ebensowenig wie alle anderen beigezogenen fremden Meister — einen Einfluss auf die künstlerische Ausgestaltung der Plassenburg; er war überhaupt nur Bauschreiber und hiess eigentlich Hans Hübner.[7] Den Namen Kostermüller hatte er von der in seinem Besitze befindlichen Kostermühle in der Nähe Kulmbachs. Hübner leitete mehr den rechnerischen Teil der Bauführung, fertigte als Sachverständiger jedoch auch Kostenanschläge u. dgl.[8]

Noch in der „wochen Dionisij Anno 1 des Sechzigisten Jars“ (vom 6. Oct. ab) hatte Vischer den Bau begonnen und schon bis Reminiscere 1562 (22. Februar) „laut Rechnung des Paw-Registers“ 26593 fl. $4^1/_2$ Ort 55 ₰ ausgegeben.[9] Berücksichtigt man, dass alles Bauholz unentgeltlich in den herrschaft-

[1] Cam. A. Kulmbach fasc. I, 1.
[2] München Reichsarchiv, Bayerns auswärtige Verhältnisse. Brandenburg. Nr. I tom. II fol. 253.
[3] Lipowsky, Bayrisches Künstlerlexikon. München 1810. II. S. 122.
[4] Gerstner, Geschichte der Stadt Ingolstadt. München 1853. S. 183.
[5] Cam. A. Kulmbach fasc. I, 1.
[6] Bamb. KA. Plassenburg.
[7] Cod. germ. 3903 (fol. 563) der k. Hof- und Staatsbibliothek zu München. (Abschrift eines Kaufvertrags vom Jahre 1591).
[8] Cam. A. Landschaftliche Bausachen: Plassenburg.
[9] Cam. A. Kulmbach fasc. I, 1.

lichen Wäldern geschlagen und durch die Frohn herbeigeschafft, dass auch das Steinmaterial aus den Brüchen unmittelbar hinter der Baustelle fast kostenlos zu erhalten war und Bauern meist noch Handfrohn leisten mussten, so erscheint uns schon diese Summe für die damaligen Zeiten als recht bedeutend.

Besonders rege Thätigkeit wurde im Jahre 1563 entfaltet, als der Markgraf neue Arbeiter mit dem Steinmetzen Daniel Engelhard, der bislang am Schlosse zu Bayersdorf gearbeitet hatte, nach Plassenburg sandte.[1] Meister Engelhard war es wohl vor allem, der Vischers Entwürfe in Stein übertrug, denn der leitende Architect hatte bei der riesigen Arbeit, die auf ihm lastete, selbstverständlich keine Zeit zur persönlichen Ausführung seiner Zeichnungen, ein schon oben berührter Grund, warum das Ornament der Plassenburg nicht immer die ursprüngliche Frische und Eleganz aufweist, die Vischers plastische Arbeiten in Heidelberg so auszeichnen. Woher Daniel Engelhard stammte, konnte ich nicht in Erfahrung bringen; vielleicht kam er mit Vischer von Heidelberg und ist ein Spross der dortigen Architectenfamilie gleichen Namens, von der als Baumeister des Pfalzgrafen Friedrich II. Hans Engelhardt und dessen Sohn Georg 1545 und 1561 erwähnt werden.[2] Näherliegend ist allerdings, in ihm einen Sohn des bekannten Nürnberger Steinschneiders Daniel Engelhard († 1554), zu suchen.

Meister Daniel scheint übrigens ein sehr eifriger und gelehrter Mann gewesen zu sein, und auch durch weite Reisen sich gebildet zu haben, denn als er später (1573) fürstlich Bambergischer Baumeister auf der Veste Rosenberg über der Stadt Kronach wurde und in den Verdacht kam, Pläne und Risse der Plassenburg mit fortgenommen zu haben,[3] da schreibt er in seiner Rechtfertigung dem Markgrafen,[4] dass er allerdings „eine visierung zu kunftiger nachrichtung ab zu reissen sich vnderstanden habe, wie Ich dan dies gewenlich in welschen und teutschen Landen, wo vnd welcher

[1] Cam. A. Kulmbach, fasc. I, 1. Schreiben der Kammer vom 1. April 1563.

[2] Weech, Zur Geschichte des Kurfürsten Otto Heinrichs. Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins XXV. 271 ff; Rosenberg, Quellen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. Heidelberg 1882. S. 65. Anm. 1.

[3] Cam. A. Kulmbach fasc. I, 1.

[4] Bam. KA. Plassenburg.

ort ich gewesen oder in arbeit gestanden, Inn Brauch gehabt“; von der Plassenburg aber habe er nur einen sehr flüchtigen Riss „wegen der eiligen Abreiss ufs Papir gebracht, dass sich wol hundert Ja der thausent darnach nicht richten möchten“.

Bis zum Jahr 1567 [1] beteiligt sich unser Meister an der künstlerischen Ausgestaltung der Plassenburg, vier Jahre unermüdlichen Schaffens. Seine Thätigkeit auf der Veste Rosenberg im Dienste des bamberger Bischofs Veit von Würtzburg (1561—77) scheint dagegen keine umfangreiche und andauernde gewesen zu sein; wenigstens hat er dort nur unbedeutende Spuren seines Wirkens hinterlassen. Eine einzige, sehr einfache Inschrifttafel an dem nordöstlichen Rundturm der inneren Befestigung trägt sein Meisterzeichen. Später ging er anscheinend nach Breslau, wo er für Andreas Dudith ein Grabmal in der dortigen Elisabethkirche fertigte.[2]

Noch in demselben Jahre 1563, entsandte Herzog Christoph von Württemberg seinen Baumeister Aberlin Tretsch (Albrecht Dretsch auch Trötsch) mit zwei Werkmeistern des Zimmer- und Steinmetzenhandwerks nach der Plassenburg.[3] Die Gründe hiezu lagen lediglich in einem „schrifftlich bedenken“, das die württembergischen Arbeiter, die der Markgraf schon früher zum Bau berufen hatte, ihrem Landesherrn überschickt hatten, das sich jedoch ebenfalls nur auf fortifikatorische Anlagen, auf einen Graben von 100 Schuh Breite und 40—50 Schuh Tiefe an der rückwärtigen Seite des „hinteren“ Schlosses bezog.[4]

Tretsch besichtigte auf der Burg „die angefangenen vnd zum guten Teil vollbrachten Bauten einer Vesten, desgleichen auch andere Gebäu“, wie sich Markgraf Georg Friedrich, in einem Dankschreiben [5] an den Herzog vom 31. August 1563 ausdrückt; auch hat er „Abrisse und Austheilungen gefertigt und sein räthlich Bedenken gegeben“. Zugleich bittet der Markgraf seinen Schwager um zeitweise Ueberlassung des Meisters Blasius Berwart, der ja auch „der Gebäu Erfahrung“ habe, da er wohl einsehe, dass der

[1] Bam. KA. Plassenburg.
[2] Luchs, Bildende Künstler in Schlesien. S. 21.
[3] Klemm, 139 ff.
[4] Bam. KA. Akt «Künstler und Handwerker, so auf Plassenburg gearbeitet haben». Plassenburg H z B. XXVII.
[5] Im Stuttgarter Staatsarchiv; nach Lübke I. 519.

Herzog seinen Architekten — eben Aberlin Tretsch — auf längere Zeit nicht entbehren könne, er jedoch gegenwärtig keinen erfahrenen Baumeister habe. Caspar Vischer nämlich war eben damit beschäftigt, des Markgrafen Fürstentum zu bereisen, allenthalben die durch den bundesständischen Krieg niedergebrannten Schlösser zu besichtigen und wieder aufzubauen;[1] damals gerade war er im Begriffe, die im Schutte liegende Burg Streitberg, aufs neue zu erheben.[2]

Auf die Bitte des Markgrafen schrieb Herzog Christoph schon am 26. September wieder zurück „dass ihm sein Baumeister einen Abriss überbracht habe, an dem er manches auszusetzen habe“. Tretsch war also damals schon wieder in Stuttgart; den Rückweg hatte er auf Befehl seines Herrn über München genommen um die dortigen Schlossgebäude in Augenschein nehmen zu können.[3] Sein Aufenthalt auf der Plassenburg kann also nur ein ganz kurzer gewesen sein; und auch hier sehen wir wieder, dass es sich lediglich um Befestigungsanlagen handelte, die das Eingreifen des württemberger Meisters notwendig machten; denn der Herzog fügt in regem Interesse für die neue Veste die Rüge bei, dass die Streichwehren nicht hinlänglich bedeckt seien, sodass sie leicht genommen werden könnten; auch sei das Haus selbst viel zu hoch, zumal der Grund gestatte, tiefer auszugraben; er wolle dem Markgrafen ein „Muster vnd Visierung“ schicken, mit dessen Benützung er den Bau besser werde ausführen können.[4] Zu diesem Zwecke sandte er Blasius Berwart noch in demselben Jahre mit einer neuen Visierung und einem Exemplar der württemberger Bauordnung nach der fränkischen Veste.

Nicht nur Herzog Christoph von Württemberg bethätigte übrigens so sein reges Interesse am Bau der neuen Veste seines Schwagers; auch die weitesten Kreise zeigten lebhafte Teilnahme für die rüstig fortschreitenden Arbeiten. Sogar Kaiser Ferdinand I. besichtigte 1563 gelegentlich seiner Reise nach Frankfurt die

---

[1] Urkundenband (Nr. 27) im Besitze des historischen Vereins von Oberfranken (meist Rechnungen etc. den Bau des alten Schlosses zu Bayreuth betreffend) in der Folge MS. 27 bezeichnet. (fol. 12. 48. 32. 11.)

[2] Lang III. 199.

[3] Klemm, S. 140.

[4] Lübke I. 520.

Plassenburg und ihre Befestigungswerke und soll dabei selbst den Markgrafen auf einige Fehler in der Anlage aufmerksam gemacht haben, die sogar dem Baumeister entgangen waren.[1]

Infolge der unermüdlichen Fürsorge, die Georg Friedrich so auf den Bau verwendete, waren schon 1564 die Arbeiten soweit fortgeschritten, dass der Fürst unter dem Jubel seiner Unterthanen, die auch selbst wieder ihre eingeäscherten Heimstätten aus dem Schutte erhoben hatten, seinen Einzug in die Burg seiner Väter halten konnte.

Der eigentliche künstlerische Schmuck der Plassenburg, die Arkaden des inneren Schlosshofes, entstand jedoch erst in der Folge, als die Hauptbefestigungen und die Wohngebäude, also der lediglich praktischen Bedürfnissen dienende Teil der Anlage, bereits vollendet waren.

Wohl während eines längeren Aufenthaltes bei seinem Schwager Herzog Christoph von Württemberg, dem Gemahl seiner Schwester Anna Maria, hatte Markgraf Georg Friedrich den grossartigen Schlosshof zu Stuttgart kennen gelernt, den der Herzog durch seine Baumeister Aberlin Tretsch und Blasius Berwart hatte erbauen lassen, und von dort die Anregung genommen zu seinen jetzt mit regem Eifer betriebenen Bauten auf der alten Burg seiner Ahnen. Der ganze künstlerische Gedanke jedoch, vorwiegend die gesamte dekorative Ausstattung ist hier um so sicherer einzig und allein ein Werk Vischers, als ein Einfluss der beiden württemberger Meister, den Lübke anzunehmen gewillt ist, doch wohl in einer engeren Anlehnung an die Arkaden des Stuttgarter Schlosshofes, die kurz vorher von ihnen errichtet worden waren, zum Ausdruck gekommen wäre. Der Hof der Plassenburg jedoch ist ein durchaus selbständiges Kunstwerk, das den Geist eines selbständig denkenden, frei schaffenden Meisters atmet. Zudem wird Blasius Berwart, an den man doch wohl allein nur denken könnte, nach seinem kurzen Besuch von 1563 erst wieder 1568 als „Baumeister zu Onolzbach“ erwähnt. Und er wurde ja ebenso wie all die anderen fremden Meister, wie wir bereits gesehen haben, lediglich bei fortificatorischen oder höchstens schwierigen bautechnischen

---

[1] Buchholtz, Geschichte der Regierung Ferdinands I. Wien 1831—1838. VIII, 770.

Fragen beigezogen, in Fällen, wo eben Vischer mit seiner vorwiegend künstlerischen Ausbildung nicht als hinreichend informierter Sachverständiger angesehen wurde.

Wohl 1565 erst begann der Bau des südlichen Flügels, der den Schlosshof nach dieser Seite hin abschliesst und nach der dort angebrachten Jahreszahl 1566 vollendet gewesen sein dürfte. Er enthielt auffallender Weise keine Zimmer, sondern nur Gänge, die sich jetzt noch nach innen in Arkaden gegen den Hof zu öffnen; die grossbogigen Fenster nach Aussen dagegen sind nun zugesetzt, da durch eingezogene Zwischenmauern, welche die Gänge halbieren, Strafzellen geschaffen wurden. Vischer beabsichtigte also anscheinend, den ganzen Hof mit Arkaden zu umziehen, und errichtete diesen eigentlich sehr unpraktischen Bau lediglich der künstlerischen Gesamtwirkung zuliebe, eine Thatsache, die für die damalige Zeit gewiss bemerkenswert genug ist.

Uebereinstimmend mit diesem Flügel legte man im folgenden Jahre 1567 dem älteren Bau der Ostseite ebenfalls Arkadenreihen vor, die 1568 fertig gestellt wurden, wenn anders wir die Bezeichnung „Gang zur Kirche"[1] auf diesen Teil der Anlage anwenden dürfen. Zuletzt scheinen die Arkaden des Westflügels entstanden zu sein, da sich auf dieser Seite in einem Medaillon die Jahreszahl 1569 findet; noch später wurden wohl die beiden, unten näher beschriebenen Thordecorationen ausgeführt, wie wenigstens aus der sonderbaren Stellung des darüberruhenden Arkadenpfeilers, der ganz aus der Achse fällt, gefolgert werden kann. Leider sind gerade über diese kunstgeschichtlich so wichtigen Arbeiten gar keine Nachrichten erhalten.

Unterdessen wurde unablässig auch an den Befestigungswerken weitergebaut. Nicht zufrieden mit den fortifikatorischen Kenntnissen des Blasius Berwart, der auch vielleicht damals gar nicht mehr auf der Plassenburg weilte, berief Georg Friedrich noch einen Zeugmeister von Koburg zur Besichtigung der Veste (1566).[2]

Im nächsten Jahre (1567) erbat er sich den Baumeister des schwachsinnigen Herzogs von Jülich, dessen Vormund er war, Johann Pasqualin, der eine Zeitlang für den Herzog Christoph

[1] s. unten S. 28.
[2] Lang III. 197.

von Württemberg gearbeitet hatte.[1] Der „Gulchisch Baumeister“ machte den Vorschlag, zwei Bollwerke samt einer Streichwehr gegen den „Buch“[2] zu errichten, ebenso solle die Streichwehr auf beiden Bollwerken 30 Schuh dick gemacht werden, u. a. m. Auf Befehl des Markgrafen sollten alle diese Bauten 1568 ausgeführt werden; er selbst schickt dem Baumeister Caspar Vischer, der sich schon seit längerer Zeit wieder auf der Burg befand, die „Visierung“ der Bollwerke zu, mit dem Kostenanschlag, der sich auf 18 204 fl. $3^1/_2$ Ort $19^1/_2$ ₰ belief.[3] Vischer jedoch ist mit den Vorschlägen des fremden Meisters nicht einverstanden, ebenso wie die anderen Bauverständigen auf der Veste, zu denen wir neben Hans Hübner (Kostermüller) auch den Burgvogt Hans Schrimpff (Schrimpfer) rechnen dürfen, der auch als oberster Zeug- und Baumeister aufgeführt wird.[4] Infolgedessen wird ein von Vischer eingereichter Plan zu einer Streichwehr mit 2 Thoren gegen die „Costermuel“, der nur halb soviel Kosten verursacht, als der erste Anschlag, von dem Markgrafen genehmigt und in den folgenden Jahren durchgeführt.

In demselben Jahr (1568) wird auch ein „Flügel“ zwischen der hohen Bastei und der Rossmühle errichtet,[5] die neue „Kemnate“ und der „Gang zur Kirche“ vollendet. Alle diese Bauten wurden von Meister Vischer ausgeführt, nachdem er sich, „mit den dazu verordneten Haubtmennern vnnd Bevelchleuten Neben Maíster plossius Baumeister zw Onolzbach“ beratschlagt hatte.[6]

Im Jahre 1570 aber wurde plötzlich die vordem so rege Bauthätigkeit fast ganz eingestellt;[7] es hängt dies wohl mit dem Geldmangel zusammen, der sich nach so bedeutenden Ausgaben, besonders auch bei der glänzenden Hofhaltung und den ununterbrochenen Reisen des Markgrafen — gerade 1570 war er im Frühjahr beim Kaiser in Prag, im Juni in Heidelberg, im Herbst in

---

[1] Klemm, 141, Lübke I, 519 nach dem Günzler'schen Repertorium des Stuttgarter Staatsarchivs 1, 95.
[2] Buchberg, Höhenrücken im Osten der Plassenburg.
[3] Bam. KA. Plassenburg.
[4] Lang III. 164.
[5] An der Ostseite des äusseren Schlosshofes; später teilweise umgebaut.
[6] Cam. A. Kulmbach fasc. I, 1.
[7] Cam. A. «Landschaftliche Bausachen» Plassenburg.

Sachsen[1] — bald empfindlich geltend machen musste. Auch waren wichtige Staatsgeschäfte zu erledigen, die das Interesse des Landesherrn von dem Bau seiner Veste abzogen, besonders als die nächsten Anverwandten und Häupter des brandenburgischen Hauses, der regierende Kurfürst Joachim II. und sein Bruder, der Markgraf Johann von Küstrin fast gleichzeitig unerwartet schnell starben.

Deshalb wurden auf Plassenburg während dieses und des folgenden Jahres nur unbedeutende Bauten und Reparaturen ins Werk gesetzt und von Hanns Hübner eine „Wasserkunst" errichtet, die das Wasser in Röhren aus dem Main auf die Veste bringen sollte.[2] Zwischen 1570 und 1572 scheint Caspar Vischer überhaupt nicht auf der Plassenburg gewesen zu sein; wurde doch sein Bestallungsdekret damals zurückgezogen und ihm nur ein jährliches Wartegeld von 100 fl. bewilligt.[3]

Erst gegen Ende des Jahres 1572 trug man sich mit neuen Plänen. 1573 wurde dann die Bauthätigkeit mit vollem Eifer wieder aufgenommen; neben der Vollendung des schon 1563 von Vischer und dem Büchsenmeister und Zeugwart Hans Noeser begonnenen Zeughauses, das mit einem Erker ausgestattet war, handelt es sich jetzt vor allem um Errichtung einer neuen Befestigung, einer Streichwehr gegen die Wolfskehle an dem hinteren Thor.[4]

Vischer, der wieder nach der Stätte seines früheren Schaffens zurückgekehrt ist, macht 1573 Riss und Anschlag auf 13 823 fl., meint aber dabei, dass nach Vollendung dieses Baues, der jedoch mindestens zwei Jahre in Anspruch nehmen werde, „hernach im Teutschland dergleichen Vestung nit Zufinden sey".[5] Nachdem nochmals ein „welscher" Baumeister — vielleicht Thomas Martinotus[6] — von Ansbach aus nach Plassenburg abgeschickt worden war, ging man mit erneutem Eifer an die Arbeit; täglich wurden, wie die Rechnungen ausweisen, allein 31 Steinmetzen beschäftigt.

Jedoch schon 1574 machten sich neue Geldverlegenheiten geltend; man musste den Bau der Kirche und des Zeughauses

[1] Lang III. 24.
[2] Cam. Arch. Kulmbach fasc. I, 1.
[3] Bam. KA. Plassenburg.
[4] Bam. KA. Plassenburg. (Wolfskehle heisst ein Teil des Thales im Südosten der Plassenburg.)
[5] Lang, III. 197.
[6] Vgl. unten S. 38.

einstellen, um nur einmal das Notwendigste, vor allem die Streichwehr gegen die Wolfskehle, weiterzubringen;[1] erst Ende des Jahres trifft der Befehl ein, das Zeughaus zu vollenden und die Kirche einzuwölben. Infolgedessen gingen auch die weiteren Bauten nur langsam vorwärts; noch 1576 fordert Vischer für bereits öfters vorgeschlagene Gebäude die schöne Summe von 22 036 fl. 2 Ort 5 ₰, 1579 benötigt er zu einem neuen Mulz „Rauch" und Brauhaus wiederum 2124 fl. 2 Ort 21 ₰.[2] Alle diese projektierten Bauten sollte Vischer selbst jedoch nicht mehr zur Vollendung bringen, denn er starb schon im nächsten Jahre 1580.[3]

Allmählig scheinen aber doch die angefangenen Bauten ihrer Vollendung entgegen gegangen zu sein, denn 1582 werden nochmals 20 002 fl. 2 Ort 24 ₰ aus der Rentei nach Plassenburg geschickt.[4] Neue Kosten jedoch verursachte bald darauf (1585) der Einfall einer 98 Schuh langen Mauer gegen die hohe Bastei, die „bei Lebzeiten Markgraf Albrecht durch die welschen gemacht und uff den felss gesetzt" worden war.[5] Diese Nachricht ist insofern interessant, als wir daraus ersehen, dass auch Markgraf Albrecht Alcibiades, denn an ihn ist hier wohl nur zu denken, schon fremde Arbeiter und Meister berufen hatte.

Da nun Vischer gestorben und für ihn noch kein passender Ersatz gefunden war, sollte der fürstliche Baumeister Blasius Berwart von Königsberg aus, wo er den dortigen Schlossbau Georg Friedrichs leitete,[6] nach Kulmbach geschickt werden, musste sich aber begnügen, der „Allhier in Königsbergk höchlichen vonnöthen", Riss und Ratschläge nach Franken zu senden.[7]

Mit diesem Bau ist die Reihe der umfangreichen und mächtigen Befestigungsarbeiten auf der Landesveste Plassenburg für diese Periode beendet. Wir sind nicht ohne Absicht so lange bei ihnen verweilt. Haben alle die Nachrichten, die fast sämtlich vollständig neu beigebracht wurden, allerdings nur teilweise einen kunsthistorischen

---

[1] Bam. KA. Plassenburg.
[2] Cam. Arch Kulmbach fasc. I, 1.
[3] Lang III. 197.
[4] Bam. KA. Plassenburg.
[5] Bam. KA. Plassenburg. Bericht des Bauschreibers Georg Grundler an den Markgrafen vom 25. Januar 1585.
[6] Vgl. weiter unten.
[7] Bam. KA. Plassenburg.

Wert, so durften wir sie doch nicht übergehen, besonders da sie uns ein Bild geben von der so reichen und vielseitigen Thätigkeit unseres Meisters Vischer, da sie uns die Baulust des Markgrafen, die für unsere deutsche Hofkunst so charakteristischen Wechselbeziehungen zwischen verwandten Fürstenhöfen, das Eingreifen fremder Baumeister und die machtvolle Erstarkung der alten Meraner Burg zu einer der bedeutendsten Vesten des deutschen Reiches und zugleich ihre Umgestaltung zu einer Perle deutscher Kunst gezeigt haben.

Ungeheuer für die damaligen Verhältnisse ist die Summe, die der Riesenbau verschlungen: 237 014 fl. nach den Baurechnungen von 1561—99,[1] wobei jedoch zu berücksichtigen ist, dass in der letzten Hälfte dieser Jahre (also von ca. 1582 ab) nur Reparaturen vorgenommen, keine Neubauten mehr aufgeführt wurden. Wenn wir vollends die anderen Bauten in Betracht ziehen, die Markgraf Georg Friedrich gleichzeitig noch allenthalben in seinen Landen entstehen liess, ebenso wie die Thatsache, dass das Bayreuther Land z. B. im Jahr 1541 nur 39000 fl. eintrug,[2] so muss uns die für die Plassenburg aufgewendete Summe umsomehr in Erstaunen setzen.

Betrachten wir nun, nachdem wir die Baugeschichte der mächtigen Veste eingehend durch all die Jahre hindurch verfolgt haben, die uns erhaltenen, künstlerisch wertvollen Teile der Burg.

Hoch über der gewerbereichen Stadt Kulmbach liegt der imposante Gebäudekomplex, zu dem eine breite Allee stämmiger Linden emporführt; einst zierten die ganze Höhe stattliche Weinberge, die ebenfalls von dem vielseitigen Vischer und einem hierzu aus Koburg berufenen Sachverständigen Hans Stirner waren angelegt worden.[3] Durch das schmucklose Eingangsthor, das vordem die längstverschwundenen „fürstlichen Titul" des Markgrafen Georg Friedrich mit der Jahreszahl 1562 in Stein gehauen trug,[4] betreten wir den äusseren Hof, der ausser neueren Gebäuden auch das von Vischer erbaute, durch Markgraf Christian 1607

[1] Lang III. 197.
[2] Lang III. 13.
[3] Die Pläne Vischers haben sich erhalten. Cam. A. «Landschaftliche Bausachen» Plassenburg.
[4] Bam. KA Plassenburg.

umgestaltete Zeughaus enthält, das wir später kennen lernen werden.

Erst der innere Hof, den wir von einer mächtigen Bastei aus, die uns einen weiten Blick in das offene Mainthal gestattet, betreten, ist für uns von höherem Interesse. Eingeleitet wird der grossartige Eindruck des Innenhofes in wirksamer Weise schon durch die Dekoration des Hauptthores. Zwei aufeinander gestellte Rahmenpilaster flankieren das im Rundbogen geschlossene Thor, dessen Archivolte durch eine breite Hohlkehle profiliert ist. Alles, Pilaster, Bogenzwickel und Hohlkehle ist nun förmlich übersponnen mit dem zierlichsten Rankenornament, das meist sehr sorgfältig aus dem schönen roten Sandstein herausgearbeitet wenigstens in seiner Zeichnung an die edelsten Schöpfungen oberitalienischer Frührenaissance, speziell an die Dekorationsweise der Certosa erinnert. Ueber dem Bogen sitzt ein von ähnlichen Pilastern eingerahmter Aufsatz, der das Brandenburger Wappen birgt und von einem Giebel mit Muscheleinlage bekrönt wird. Von der Spitze des Giebels hingegen schlängeln sich in echt deutscher phantastischer Bildung zwei Riesenschlangen herab gegen zwei stark bewehrte Helden, die neben dem oberen Aufsatz stehen und schon mit gezücktem Schwert delphinähnliche Fabeltiere erlegt haben.

Durch eine breite gewölbte Einfahrt betreten wir nun den inneren, rechteckigen Hof, der in jedem Eck durch einen viereckigen Treppenturm abgeschlossen wird. Auf den unregelmässigen mittelalterlichen Burghof hat man auch hier wie anderwärts den Gedanken des einheitlichen Arkadenhofes der italienischen Renaissance zu übertragen versucht; die Türme unter sich werden verbunden durch lange dreistöckige Gebäude, die auf drei Seiten mit breitbogigen Arcadenreihen besetzt sind, während sich auf der vierten nördlichen Seite, wie bereits oben erwähnt, teilweise eine Reihe von 6 altertümlich gebildeten Säulen hinzieht, die auf Kragsteinen das oberste Geschoss dieses Flügels tragen und noch aus der Zeit vor der Zerstörung stammen. Dort war einstmals der riesige Rittersaal, mit seinen 15 Doppelfenstern,[1] in dem einst die brandenburger Markgrafen die glänzendsten Feste feierten. Jetzt erinnern, um dies gleich vorweg zu nehmen, im Innern nur mehr dürftige Reste an all den Glanz und die Pracht,

[1] Bavaria, München 1865 III. 1. Oberfranken S. 555.

die einst hier geherrscht. Das Gebäude hat das Schicksal so vieler markgräflicher Schlösser geteilt; es ist jetzt Strafanstalt geworden, ein Umstand der leider auch eingehende Untersuchungen sehr erschwert.

Die drei anderen Seiten des Hofes gewähren dagegen mit ihren stattlichen Arkadenreihen einen imposanten Anblick, der allerdings wieder etwas durch die Ungleichheit der einzelnen Flügel gestört wird; denn der lange Südbau enthält in jedem der beiden oberen Stockwerke 14, der kürzere Westbau 8 und der einmal sogar durch ein massives Mauerstück unterbrochene Ostflügel 11 Arkadenbögen,[1] die zudem nicht einmal in gleicher Höhe mit den übrigen abschliessen. Auch der Kontrast zwischen dem ganz glatt gehaltenen Untergeschoss und den so überreich dekorierten Gallerien ist nicht von der bedeutenden Wirkung, die man ihm zugeschrieben hat.[2] Andererseits jedoch macht die reiche Fülle plastischen Schmuckes, die verschwenderisch die oberen Arkaden überzieht, unbekümmert, ob auch das Auge des Beschauers noch ihre so intimen Reize zu würdigen vermag, unsere Plassenburg zu einem der bedeutendsten Denkmale deutscher Renaissance.

Kurze stämmige Pfeiler, die sich in richtigem Formgefühl im dritten Stockwerk verjüngen, trennen die einzelnen Bogen; ein zierliches noch gothisch profiliertes Sterngewölbe spannt sich über die breiten Gänge. Die Brüstung derselben ist geschmückt mit den von Kränzen umgebenen Brustbildern der Ahnen des fürstlichen Bauherrn, wieder eine Reminiscenz an das Brieger Schloss, nur in geschickterer Lösung der gestellten Aufgabe; zwischen die einzelnen Porträts schieben sich die Pfeilerpostamente ein bezw. ihnen entsprechende, etwas vorgekröpfte Felder mit einer reichen Dekoration meist pflanzlicher Motive. Auch hier wieder die reich geschmückte Hohlkehle an der Archivolte, in den Zwickeln des obersten Stockwerks leere, frei gebildete Schilde, in denen des unteren, auf Pflanzenranken gelegt, die Wappen des fürstlichen Erbauers.

Vergleichen wir, um nur noch einen Hinweis auf ein anderes Werk Vischers zu geben, den oben besprochenen Kamin im

---

[1] Die Angaben hierüber bei Lübke I. 513 beruhen auf Irrtum.

[2] Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark. Stuttgart 1900. S. 65.

Heidelberger Schloss mit diesen Arbeiten, so erscheint er uns in seinem ganzen architectonischen Aufbau sowohl, wie in seinem Detail fast wie ein verkleinerter Ausschnitt aus dem Arkadenbau.

Das innere Eingangsthor des „schönen Hofes“ entspricht in seiner Dekoration dem äusseren vollkommen; nur ist es etwas reicher ausgestattet insofern, als vor die Pilaster im unteren Teil nochmals schmälere Lisenen, oben jedoch zierliche kannelierte Halbsäulchen mit korinthisierendem Kapitäl gestellt sind. Auch hier das brandenburger Wappen in dem oberen Aufsatz, jetzt etwas verändert als das der Gemahlin des Markgrafen, Elisabeth, der Tochter des Markgrafen Johann des Ernsthaften von Brandenburg-Küstrin. Hier sind es ferner weibliche Gestalten neben dem Aufsatz, die mit Schild und Bogen bewehrt geflügelte Drachen erlegt haben. Das Giebelfeld, von dem das Ganze bekrönt wird, ist jetzt leer und enthielt wohl wie in Heidelberg ein zu Verlust gegangenes Porträt des fürstlichen Erbauers. Das Ornament ist hier, wie überall, mit reizender Frische und grosser Geschicklichkeit behandelt; etwas plump und steif jedoch ist das Figürliche ausgefallen, eine Beobachtung, die wir bekanntlich fast an allen gleichzeitigen deutschen Werken machen können.

Nach Aussen sind die den Hof einschliessenden Gebäude vollständig schmucklos; auch die flach geschwungenen Giebel, die in 8 durch breite Gesimsbänder getrennten Abteilen sich aufbauen, bieten nichts Bemerkenswertes. Interessant ist nur noch die Kirche, deren Thüre annähernd in der Achse des grossen Eingangsthores liegt. Das sonst schmucklose Innere mit seinem noch gothisch (nach 1574) [1] profilierten Netzgewölbe, dessen Schlusssteine mit Köpfen verziert sind und dessen Gurten auf Wappenschildern aufsitzen, wird durch moderne Rundbogenfenster erhellt. [2] Die Ausstattung ist wertlos, zu erwähnen ist höchstens noch die Eingangspforte, die offenbar erst nach Vischers Tod hergestellt wurde. Denn auf den ersten Blick sehen wir, dass ein anderer und zwar weniger bedeutender Meister die ganze Dekoration dieser Thüre geschaffen. Wie mager ist die Erfindung, wie steif und hölzern die Ausführung; nur die von dem äusseren Eingangsthor entlehnten

---

[1] Bam. KA. Plassenburg.
[2] s. oben S. 3o.

Riesenschlangen, die von einem auf der Spitze des Giebels hockenden Männlein an den Schwänzen gehalten werden, bringen etwas Leben in die ganze Komposition. Bezeichnenderweise hat der neue Meister ein Loch in das darüber liegende Arkadengesims einhauen müssen, um für den Kopf seines giebelkrönenden Männleins Platz zu finden. Die Thüre, rundbogig und mit Hohlkehle den grossen Thoren nachgebildet, wird von Pilastern eingerahmt, die mit Rosetten und Engelsköpfen verziert sind; die Zwickel sind ebenfalls mit geflügelten Engelsköpfchen ausgefüllt, während in dem fast gleichseitigen Giebelfeld Gott Vater mit der Weltkugel thront, die Rechte zum Segen erhoben.

Wer dies Werk geschaffen wissen wir nicht; vielleicht dürfen wir das Steinmetzzeichen, das an den Pilastern zweimal angebracht ist, einem der damals besonders genannten Steinmetzen Claus Wagner[1] oder Michael Hollar zuteilen.[2] Letztere Hypothese hätte insofern in dem Werk selbst einige Unterstützung, als wir den sicher böhmischen Namen des Meisters mit der etwas slavisch anmutenden Kopf- und Gesichtsbildung des von ihm geschaffenen Gott Vaters in Verbindung bringen könnten.

Sehen wir von dieser einen unbedeutenden Leistung ab, so dürfen wir mit Recht die Plassenburg als eine der edelsten und grossartigsten Schöpfungen deutscher Renaissance bezeichnen. Ist auch die Idee zu den einzelnen Details fremder Formensprache entlehnt, so ist doch die Art und Weise wie sie zur Anwendung gelangen, wie sie die architektonischen Glieder mit ihrer spielenden Dekoration überspinnen und förmlich überwuchern, hier wie bei allen ähnlichen Werken so echt deutsch, so anheimelnd und poesievoll, dass sich gerade der deutsche Beschauer immer wieder von neuem mächtig angezogen fühlt; besonders reizvoll und charakteristisch für das Kunstempfinden des deutschen Meisters ist auch das Weiterleben gothischer Details, wie der schön profilierten Gewölberippen in den Gängen, inmitten all des reichen Formenlebens des neuen Stiles.

Wir scheiden von der Plassenburg, die uns all die Vorzüge unserer deutschen Renaissance in einem so glänzenden Lichte gezeigt hat, um

---

[1] Taufregister I, der Pfarrkirche Bayreuth (beim k. Dekanat daselbst). Als Taufzeuge 1559 in Bayreuth erwähnt.

[2] Bam. KA. Plassenburg.

uns in Kulmbach selbst, der langjährigen Hauptstadt des Fürstentums oberhalb Gebürgs, nach Denkmälern der Epoche umzusehen; unsere Ausbeute ist jedoch nur eine sehr geringe. Von bedeutenderen Bauten hat sich einzig und allein die alte Kanzlei des vormaligen Fürstentums erhalten. Sie wurde wohl schon von Beck begonnen, 1563 durch Caspar Vischer vollendet;[1] später wurde das Gebäude, als es zur Residenz des appanagierten Prinzen Georg Albrecht, des nachmaligen Vormunds des Markgrafen Christian Ernst, bestimmt worden war, 1662 und in den folgenden Jahren von dem fürstlichen Baumeister Sigismund Andreas Schwenter teilweise umgebaut, wobei 1665 der Schneckenturm eingerissen und seine Steine zur Vergrösserung der Gottesackerkirche verwendet wurden;[2] jetzt dient es, im Aeusseren sonst im Grossen und Ganzen unverändert, als kgl. Bezirksamt. Ein einfacher Bau mit zwei hohen flachgeschwungenen Giebeln, den der Burg nachgebildet; die gegen die Strasse gestellte Breitseite ist geschmückt mit einem kleinen vorgekragten Erker, der eine schön gearbeitete Inschrifttafel mit den Titeln des Fürsten und der Jahreszahl 1562 trägt, während zwei Greife unterhalb derselben das brandenburger Wappen halten.

Das von Lübke erwähnte, riesige hölzerne Tonnengewölbe der Peterskirche in Kulmbach, allerdings erst unter Markgraf Christian zu Beginn des 17. Jahrhunderts hergestellt und mit Figuren verziert,[3] ist jetzt durch ein dem Stil der gothischen Kirche gut angepasstes Sterngewölbe ersetzt. —

Noch hallten die Höhen des Buchwalds im Rücken der Plassenburg wider von dem Lärmen der unermüdlichen Arbeiter, welche die in Schutt gesunkene Veste wiedererhoben zu niegeahnter Pracht und Stärke, als der baulustige Markgraf schon andere Pläne zu neuen Bauten fasste. Wohl hatte er schon vorher die einzelnen seit dem bundesständischen Krieg darniederliegenden Burgen seines Landes wieder herstellen lassen, wie Hof (1564), Frauenaurach,[4] die alte Wasserburg inmitten des Marktes Kirchenlamitz,[5] Streit-

---

[1] Bam. KA. Plassenburg.

[2] Cam. A. Kulmbach fasc. I, 3 und fasc. II, 5a.

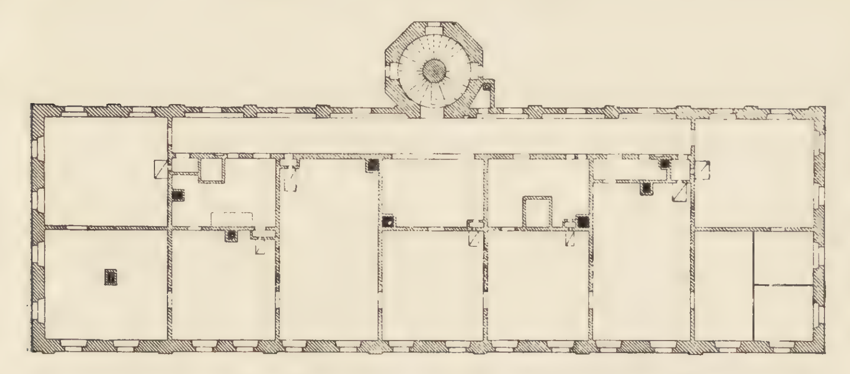
[3] Holle, Die Fürstengrüfte der Hohenzollern zu Kulmbach, Bayreuth und Himmelkron. Bayreuth 1845. S. 23.

[4] Rentsch, Brandenburger Ceder-Hain. Bayreuth 1682. S. 702.

[5] Heller, Handbuch für Reisende in dem ehemaligen fränkischen Kreise. Heidelberg o. J. S. 168.

berg, wie wir bereits oben gehört, 1563-65 durch Caspar Vischer u. A. Allein bei all' diesen Bauten trat das künstlerische Interesse vollständig in den Hintergrund; handelte es sich doch hier vor allem um den praktischen Zweck, die alten Burgen, die meist als Wohnungen der Amtsleute dienten, möglichst rasch und mit möglichst wenig Aufwand wieder herzustellen und bewohnbar zu machen.

Das erste Zugeständnis, das Georg Friedrich an die Kunst und mit ihr an den neuen Stil wieder machte, finden wir erst bei der Wiedererhebung des 1553 niedergebrannten Schlosses zu Neustadt a. A. Hier begegnen uns wieder inmitten der in ihren Grundzügen mittelalterlichen Anlage unregelmässiger Gebäude um einem viereckigen Hofraum die Arkaden, durch deren An-



Grundriss des Schlosses zu Neustadt a. A. 1575 erbaut durch Peter Fahrenschau.[1]

wendung allein sich eigentlich die damalige deutsche Baukunst, wenn wir von der Herübernahme der Zierformen und teilweise noch der Grundrissbildung absehen, an die italienische Architektur anschloss. Der neue Teil des Schlosses, direkt neben der kleinen alten Burg mit ihrem gewaltigen Rundturm erbaut, wurde 1575 begonnen und hat sich mit geringen Veränderungen bis auf unsere Zeit erhalten. Das Schloss zu Neustadt a. A. ist ein einflügeliger dreistöckiger Bau mit Arkaden an dem Untergeschoss der Westseite, die sich in 10 stattlichen Flachbögen auf Pfeilern mit hohem Fussgestell und Eierstab-Kapitäl gegen den innern Hof zu öffnen; die

[1] Nach einer Zeichnung des fürstlich brandenburgischen Bauinspektors Riedel in der Plansammlung der k. Regierung zu Oberfranken. Abt. II, F. I. Nr. 25. Lit. A.

Stelle des mittleren (11.) Pfeilers nimmt ein achteckiger Treppenturm mit gothisch profilierten Fenstern ein, die schräg gestellt dem Zug der Treppe folgen. Die oberen Stockwerke sind einfach — ohne Arkaden — durch ein System von Lisenen gegliedert, die auf dem Gesims der gequaderten Arkadenbögen aufsitzen. Ein später hinzugefügtes, etwas schwerfälliges Mansartdach schliesst den ausserdem gut proportionierten Bau ab.

Als Baumeister wird Peter Fahrenschau genannt, ein sonst unbekannter Meister; er soll sich jedoch so wenig die Zufriedenheit seines Dienstherren erworben haben, dass er nur durch eilige Flucht sich vor dem Galgen retten konnte.[1] Vielleicht ist auf einzelne Details auch der italienische Baumeister nicht ohne Einfluss gewesen, der damals am Hofe Georg Friedrichs weilte[2] und in dem wir wohl, obgleich er namentlich nicht genannt wird, ebenfalls wieder einen Architekten des damals kurz vorher verstorbenen Markgrafen Johann von Küstrin vermuten dürfen, den bereits oben genannten Italiener Thomas Martinotus, der dann (1587) beim Schlossbau in Königsberg thätig ist[3] und später als des „Markgrafen von Brandenburg Maurermeister" (1591) in Görlitz erwähnt wird.[4] Bemerkenswert ist in Neustadt nämlich besonders der Grundriss, der mit seinem der Zimmerflucht vorgelagerten Gang, auf den die Wendeltreppe mündet, eine um diese verhältnismässig doch noch frühe Zeit seltene Erscheinung bei deutschen Schlössern darstellt, ein Umstand, zu dem die bei uns so lange festgehaltene spanische Hofetikette beitrug, die ein Passieren mehrerer, von Höflingen besetzter Vorzimmer als zur Repräsentation unerlässlich erachtete.

Inzwischen war ein politisches Ereignis eingetreten, das dem Markgrafen Georg Friedrich, der nun schon zwei früher geteilte Lande seines Hauses unter seiner Herrschaft vereinigte, noch ein drittes brandenburgisches Fürstentum zufallen liess.

Bekanntlich hatte der Ordensmeister Albrecht von Preussen,

---

1 Lehnes, Geschichte der Stadt Neustadt. Neustadt 1834. S. 179.
2 Hänle, XIII.
3 Ehrenberg, Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen. Berlin u. Leipzig 1899. S. 84.
4 Wernicke, Urkundliche Beiträge. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1877. S. 122 u. Nachträge. 1881. S. 15.

der Oheim unseres Fürsten, den Ordensstaat im Jahre 1525 in ein weltliches Herzogtum verwandelt; Georg Friedrichs Vater aber, Markgraf Georg, war damals zu Krakau mit seinem Bruder Albrecht mitbelehnt worden. Infolgedessen hatte Georg Friedrich, da Albrechts blödsinniger Sohn Albrecht Friedrich regierungsunfähig war, das nächste Anrecht auf das Herzogtum Preussen und wurde auch in der That 1578 zu Warschau feierlich damit belehnt.

Sofort ging nun der neue Herzog daran, auch den durch langen Religionshader verarmten und verwilderten preussischen Landen wieder aufzuhelfen; drei neue Landesschulen errichtete er, zu Tilsit für die Littauer, zu Lyck für Polen und Masuren und zu Saalfeld für die Deutschen.[1] Weite Landstrecken liess er durch Roden der Urwälder und Einfüllen der ausgedehnten Sümpfe urbar und bewohnbar machen; wichtige Hafenanlagen, breite Dämme und andere Flussbauten entstanden an Pregel und Weichsel während seiner Regierung.

Zu diesen umfangreichen Arbeiten zog er meist niederländische Ingenieure bei, so Gert Ohly, den er als „Wasserbaumeister" in seine Dienste nahm, oder Niclaes de Kemp, der die Befestigungen an der Mündung des frischen Haffs unweit Pillau errichtete; ebenfalls als „Wasserbaumeister" berief er des weiteren im Jahre 1581 Friedrich Krahme (oder Friedrich Frantz) von Danzig, woher er sich auch nach Ohlys Tod für kurze Zeit den Baumeister Walther Clemens erbat, dessen Rat ebenso wie der des Elbinger Meisters Michael Pfingst des öfteren eingeholt wurde.[2]

Auch in der Hauptstadt des neuen Landes machte sich bald Georg Friedrichs Baulust geltend. Noch heute erinnert einer der schönsten Teile des umfangreichen Königsberger Schlosses an die rege Fürsorge des neuen Herzogs für seine Lande. Da ich Königsberg selbst nicht kenne, gebe ich nach Ehrenberg[3] eine gedrängte Beschreibung des Schlosses und seiner Baugeschichte.

Das Schloss zu Königsberg, dessen Anlage weit hinauf in das Mittelalter reicht, war von Herzog Albrecht grösstentheils umgebaut worden; die architektonischen Details dieser Bauperiode zeichnen

---

[1] Falkenstein, Antiquitates Nordgavienses. Schwabach u. Leipzig 1743. III, S. 406.
[2] Ehrenberg, S. 103.
[3] S. 82 ff.

sich jedoch meist durch grosse Nüchternheit aus.[1] Erst Georg Friedrich und seinem Baumeister Blasius Berwart war es vorbehalten, die entwickeltere Formenwelt der süddeutschen Renaissance nach dem Norden zu verpflanzen. Wenn hier — abgesehen von dem ganzen Baugedanken — die Schmuckformen in strenger architektonischer Gliederung nur an einzelnen Teilen des Schlosses auftreten, nicht alles gleichsam überspinnen mit ihrer spielenden Dekoration, so liegt der Grund neben dem Zeitunterschied von nahezu einem Vierteljahrhundert hauptsächlich eben in der so vollständig anderen Schulung, die Blasius Berwart, der Erbauer des Königsberger Schlosses, im Gegensatz zu Caspar Vischer, dem Plassenburger Architekten, genossen hatte. So aber zeigt uns gerade das Schloss zu Königsberg recht deutlich, wie irrig die Annahme wäre, dem württembergischen Baumeister irgend welchen massgebenden Einfluss auf die künstlerische Gestaltung der Plassenburg zu zuschreiben.

Noch Ende 1578 oder Anfang 1579 kam Berwart nach Preussen, wo er, einen mehrmonatlichen Aufenthalt in Franken im Jahre 1580 abgerechnet, ununterbrochen bis Schluss des Jahres 1586 verblieb. Vor allem hatte er hier die arg vernachlässigten „Häuser auf den Aemtern" wieder in stand zu setzen, so Soldau, Fischhausen, Insterburg, Labiau, Ortelsburg, Friedrichsburg u. A., von welchen Bauten sich jedoch meist nur dürftige Reste erhalten haben. Nach diesen in der Hauptsache auch kaum sehr wichtigen Arbeiten begann Berwart im Frühjahr 1584 sein bedeutendstes Werk, den Westflügel des Schlosses zu Königsberg, der ebenso wie in Roth, Neustadt a. A., Bayreuth und anderwärts den teilweise mittelalterlichen Gebäudecomplexen eingefügt wurde. Bis 1586 lag die Oberleitung in den Händen des „fränkischen Baumeisters", wenn auch ab und zu ein fremder Architekt, so des Herzogs Johann Friedrich von Pommern Baumeister Wilhelm Zachariä aus Stettin als Ratgeber beigezogen wurde.[2]

Noch vor gänzlicher Vollendung des Baues jedoch wurde Berwart im Jahre 1586 nach Franken berufen, wo man seiner Kenntnisse nach Vischers Tod bei dem projektierten Schlossneu-

---

[1] Lübke, II, S. 243.
[2] Ehrenberg, S. 89.

bau zu Ansbach bedurfte; der Zimmermeister Hans Wismer aus Frankfurt a. M., der seit 1580 im Dienste Georg Friedrichs stand,[1] führte den Bau zu Ende, vorübergehend (bis Mai 1587) unterstützt von dem Steinmetz Michel. Am Neujahrstage 1593 wurde die bereits zwei Jahre vorher vollendete Kirche eingeweiht, 1594 das Schloss selbst überhaupt zum erstenmal in Gebrauch genommen bei der Hochzeit der Herzogin Anna mit dem nachmaligen Kurfürsten Johann Sigismund.

Der grosse 24,8 m breite und 88,4 m lange Westflügel des Königsberger Schlosses ist ein einfaches dreistöckiges Gebäude, das auf beiden Längsseiten durch mächtige Strebepfeiler gestützt, fast mehr den Eindruck einer Kirche als eines Profanbaues macht, besonders seit die früher vorhandenen „welschen“ Giebel[2] abgebrochen worden sind. Die beiden äusseren Ecken werden durch massige Rundtürme abgeschlossen, die mit ihren Anklängen an die bekannten Nürnberger Befestigungstürme an den Aufenthalt unseres Meisters in Franken gemahnen; ihnen entsprechen im Innern des Hofes, also auf der Ostseite, zwei in kleinerem Masstab ausgeführte Treppentürme.

Der künstlerische Schmuck des Gebäudes an den Aussenseiten ist nur ein geringer; er beschränkt sich auf die Dekoration des doppelten Treppenaufganges zur Kirche und zweier kleinerer Thore. Der Entwurf zu dem eleganten Treppenbau mit seinen korinthischen Halbsäulen rührt sicher noch von Berwart her, wenn er auch erst nach seinem Wegzug von Preussen im Jahre 1588 durch einen unbekannten Meister in Holz ausgeführt wurde; die moderne Uebertragung dieser Details in Stein (1891) soll jedoch etwas unglücklich ausgefallen sein. Denselben Stilcharakter trägt die Thüre zum Treppenturm in der Nordwestecke des Hofes; sie wird von streng gezeichneten Pilastern eingerahmt und von dem trefflich ausgeführten preussischen Adler in kräftiger Renaissancekartusche bekrönt. Einer vollständig anderen Kunstrichtung jedoch folgt das vierte Portal des Schlosses, das, erst später hinzugefügt, im obersten Stockwerk auf die Gallerie über dem Haupteingang

---

[1] Nürnberg Kreisarchiv, Bestallungsdekret vom 25. März 1580. «Markgräfliche Diener» X 171/1. Nr. 289c. Rep. 117a.

[2] Abbildung aus dem Jahre 1663 bei Ehrenberg (zu S. 98).

führt [1] Da es zweifelsohne sehr stark durch niederländische Renaissance vom Ende des 16. Jahrhunderts beeinflusst ist, glaubt Ehrenberg diese Arbeit einem vermutlichen Niederländer Abraham Block zuweisen zu dürfen, der wohl mit dem damals auch in Franken thätigen Bildhauer Abraham Bloch, der später zu erwähnen sein wird, identisch ist. [2]

Im Innern nahm das Erdgeschoss des umfangreichen Baues das einstige Zeughaus ein; das erste Stockwerk dagegen wird teilweise durch die Kirche gebildet, die mit ihren schönen, erst 1601 durch Hans Wismer ausgeführten Spitzbogengewölben gerade jetzt wieder durch die Erinnerungsfeier des Tages, an dem sich hier vor 200 Jahren Kurfürst Friedrich III. die preussische Königskrone aufs Haupt setzte, an allgemeinem Interesse gewonnen hat. Durch das dritte Stockwerk zieht sich in der ganzen Ausdehnung des Gebäudes der bekannte fälschlich so genannte Moskowitersaal, der ohne weitere künstlerische Gestaltung nur durch seine riesigen Dimensionen wirkt, bei der geringen Höhe von 19 Fuss jedoch, die allerdings im Zeitgeschmack begründet gewesen zu sein scheint, für das moderne Empfinden einen sehr gedrückten Eindruck machen muss.

Von der Ausstattung des Saales sowie anderer Räume des Schlosses hat sich anscheinend nur die interessante Stuckdekoration verschiedener Decken erhalten, die 1592 bis 1593 durch einen „Tünchner“ Hans Windrauch hergestellt wurde, den Georg Friedrich im Jahre 1586 aus dem Dienste des Dänenkönigs Friedrich II. an seinen Hof gezogen hatte. Auch die von Wismer ausgeführte hölzerne Decke des grossen Saales konnte mit all ihren Malereien ebenfalls der Vernichtung nicht entgehen. [3]

Von weiteren Schöpfungen Georg Friedrichs in Preussen ist höchstens noch die jetzt abgebrochene Steinmauer auf dem Domplatz in Königsberg zu erwähnen, weil sie mit seinem Portrait und verschiedenen anderen Zierraten geschmückt war, die der Bildhauer Hans von Möllen ausgeführt hatte. —

Aber nicht zufrieden mit dem Bewusstsein, die alte Burg seiner Ahnen zu einer mit reicher Pracht ausgestatteten, unüber-

---

[1] Abbildung bei Ehrenberg, S. 96.
[2] s. unten.
[3] Ehrenberg, S. 99.

windlichen Veste aus der Zerstörung des bundesständigen Krieges erhoben, im Lande allenthalben die Schlösser und Amtswohnungen weit ansehnlicher als vorher wiederhergestellt, sein neues Herzogtum aufs beste organisiert, durch mächtige Befestigungsbauten gesichert und durch einen glänzenden Schlossbau verschönert zu haben, wollte Georg Friedrich, der, ein echter Renaissancefürst, ganz von der überschäumenden Lebenslust seiner Zeit beseelt war, auch für seine prunkvolle Hofhaltung in Franken einen angemessenen Rahmen, ein den Anforderungen der verfeinerten Lebenssitte entsprechendes Residenzschloss sich schaffen, als er 1586 nach siebenjähriger Abwesenheit[1] wieder in sein Stammland zurückgekehrt war.

Nicht mehr weit hinausblickend in die beherrschten Lande auf stolzer, schwer zugänglicher Bergeshöhe sollte der Sitz des Landesherrn liegen, sondern mitten in der geschäftseifrigen Stadt, mitten in der lebensfrohen Umgebung der Unterthanen, die den entfalteten Prunk auch anstaunen und bewundern sollten. Ansbach, die einstige Hauptstadt des untergebirgischen Fürstentums, seinen ständigen Aufenthaltsort, wenn er im Lande weilte, hatte Georg Friedrich zum Sitz der Regierung der beiden Markgrafschaften und zu seiner künftigen Residenz ausersehen.

Die alte Veste zu Ansbach stammte noch aus den Zeiten der früheren Besitzer des Ortes, der Herrn von Dornberg, von denen die Stadt an die Burggrafen Johann und Albrecht den Schönen 1331 gekommen war; noch heute heisst der Platz (Haus A 173), auf dem die alte Burg stand, „Dornberger Schlösschen“. Um die Wende des 14. Jahrhunderts kauften die Burggrafen Johann und Friedrich VI. von dem alten Gumpertusstift einen Hof an der Stelle, „diedo ligt vor der Steynin brucken“ (Schlossbrücke), und erbauten sich dort 1397-1409 ein neues Schloss,[2] das in den folgenden Jahren durch verschiedene Anbauten vergrössert wurde, welche teilweise der Nürnberger Meister Hans Beheim ausführte (um 1510).[3] Diesen wie alle mittelalterlichen Anlagen vollständig unregelmässigen Gebäudekomplex liess Markgraf Georg Friedrich

---

[1] Falkenstein III. S. 401.
[2] Meyer, Schloss Ansbach. Ansbach o. J. S. 6.
[3] Baader, Turm- und Chorbau an der Gumpertuskirche zu Ansbach. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1867. S. 43.

fast gänzlich einreissen und begann ein neues prächtiges Residenzschloss (1587),[1] das grösstenteils auf einen Rost gestellt wurde, der nach Angaben des uns bereits bekannten „Costermüller“ geschlagen worden war.[2]

Leider sollte das mächtige Schloss fast schon nach 100jährigem Bestehen der Wut der Elemente und einem veränderten Geschmack zum Opfer fallen; denn nachdem es im Jahre 1710 teilweise durch Feuer zerstört worden war, liess es Markgraf Wilhelm Friedrich (1703—23) vollständig abbrechen, um an seiner Stelle wieder einen neuen Bau errichten zu können.

Es ist jedoch, um einen Einblick in die bedeutende Bauthätigkeit unter Markgraf Georg Friedrich thun, um überhaupt die ganze damalige Hofkunst und mit ihr auch die der folgenden Epochen richtig beurteilen zu können, unerlässlich, auch die heute nicht mehr vorhandenen Bauten und Kunstdenkmale, soweit als möglich, einer eingehenden Würdigung zu unterziehen, und es hat gerade einen eigenen Reiz, mit Hülfe mühsam gesammelter archivalischer Notizen und oft recht unbedeutender bildlicher Darstellungen diese längst entschwundenen Bauten aufs neue wieder erstehen zu lassen.

Ueber das Schloss Georg Friedrichs zu Ansbach, sind keine eingehenden Nachrichten erhalten; ungenügenden Aufschluss geben uns nur zwei Abbildungen: ein Stich des bekannten Wenzel Hollar, mit einer schönen Gesamtansicht von Ansbach[3] aus dem Jahre 1642 und die wohl hienach gefertigte Abbildung der Stadt in Merians „Topographia Franconiae“ (1650), sowie ein recht dürftiger Stich von Johann Azelt, einem Nürnberger Kupferstecher des 17. Jahrhunderts,[4] ebenfalls mit dem Gesamtbild der Stadt.[5] Das alte Schloss zu Ansbach war — soviel sich aus den erwähnten Ansichten entnehmen lässt — ein massiger vierstöckiger Bau mit vier Flügeln, die um einen quadratischen Hof gelagert waren. An die Ecken sowie in die Mitte der beiden Langseiten

---

[1] Barth, S. 240.
[2] Nürnberg Kreisarchiv, Stadt Ansbach XII, 117/1. Nr. 5b.
[3] München, k. Kupferstichkabinet. Inv. Nr. 185 464.
[4] Heller, Beiträge zur Kunst- und Litteraturgeschichte. Nürnberg 1822. I. S. 134.
[5] Nürnberg, Germanisches Museum I, P. 2846.

waren achteckige, pyramidalbedachte Türme gesetzt; hohe Giebel bekrönten den ganzen Bau, den in der inneren Nordecke ein imposanter achteckiger Treppenturm mit Zinnengalerie, Kuppel und Laterne überragte.

Auch über die innere Ausstattung des umfangreichen Baues wissen wir so gut wie Nichts; wir erfahren nur, dass im Turm die Wappen sämtlicher Adelsgeschlechter des Fürstentums angebracht waren.[1] Die Ausführung leitete Blasius Berwart, der im Jahre 1586[2] noch vor Vollendung des Königsberger Schlosses gerade für diesen Zweck nach Franken zurückberufen worden war.

Gleichzeitig mit dem Schloss zu Ansbach liess sich Georg Friedrich, wohl ebenfalls durch Berwart, auch zu Selb im Fürstentum Kulmbach ein neues Schloss erbauen, das ihm, dem leidenschaftlichen Jäger, zum Aufenthalte bei seinen häufigen Jagden in den damals noch sehr wildreichen Thälern des Fichtelgebirges dienen sollte. Mit einem Kostenaufwande von 11000 fl. wurde es in den Jahren 1587—90 errichtet;[3] es war vierstöckig und erregte besonders durch die schöne Wendeltreppe in dem der Hauptfront vorgelagerten Treppenturm die Bewunderung der Besucher.[4] 1856 brannte es jedoch mit dem grössten Teile des Marktes nieder.[5] —

Bei dem Schlossneubau zu Ansbach war nun allerdings ein Haupterfordernis der alten Burg, die Wehrhaftigkeit, zum grossen Teil verloren gegangen; desshalb musste Georg Friedrich jetzt darauf bedacht sein, für die Landesverteidigung seines untergebirgischen Fürstentums einen befestigten Platz, ähnlich der Plassenburg, zu schaffen, wohin sich die Einwohner des platten Landes bei feindlichen Einfällen retten konnten und der dem siegreichen Vordringen gegnerischer Heeresmassen den Weg zur Hauptstadt verwehren sollte.

---

[1] Nürnberg Kreisarchiv, Stadt Ansbach XII, 107/1. Nr. 5a. (Verzeichnis der Wappen).
[2] Ehrenberg, S. 83.
[3] Lang III. S. 199.
[4] Köppel, Beschreibung einer historisch-statistischen Reise durch die Fürstentümer Bayreuth und Ansbach. 2 Bde. Erlangen 1816. II. S. 145.
[5] Bilabel, Aus dem Leben der Prinzessin Christine Sophie Wilhelmine von Brandenburg-Kulmbach. AO. 1884. 177. Anm. 1. (Abbildung im Besitze des historischen Vereins von Oberfranken.)

Bald fand sich auch ein geeignetes Terrain für die geplante Landesveste. Hoch über der freien Reichsstadt Weissenburg a. S. lag in dem südöstlichen Winkel des ansbacher Fürstentums das alte Benediktinerkloster Wülzburg, das nach dem Tode des letzten Abts Veit von Gebsattel (1524) durch Markgraf Georg in eine Probstei verwandelt und unter seinem Bruder Probst Friedrich von Brandenburg säkularisiert worden war.[1] Dort begannen, nachdem der Markgraf am 4. Juni 1588 das Terrain besichtigt hatte, die Befestigungsarbeiten, zu denen die Pläne durch den „ansbacher Baumeister“ gemacht wurden (26. Juni).[2] Als solcher ist wieder kein anderer als Berwart zu verstehen, der einzige Baumeister, den der Markgraf damals beschäftigte. Eine 21 Werkschuh breite Ringmauer mit einem Gesamtumfang von 3200 Schuh wurde errichtet[3] und nach den Prinzipien der neu-italienischen Befestigungskunst mit fünf grossen „regulirten“ Bastionen ausgestattet.

Da starb Blasius Berwart plötzlich mitten in voller Thätigkeit; die drei bedeutenderen Bauten, die er im Dienste Georg Friedrichs begonnen hatte, das Schloss zu Königsberg, das Schloss zu Ansbach und die Veste Wülzburg, sollte er unvollendet zurücklassen. Sein Tod fällt wohl in die ersten Monate des Jahres 1590;[4] denn im April dieses Jahres erbittet sich der Markgraf von seinem Vetter in der Mark, dem Kurfürsten Johann Georg, dessen Baumeister Caspar Schwabe, und den uns bereits bekannten Thomas Martinotus (hier Martinatos genannt),[5] den er schon des öfteren zu seinen Bauten beigezogen hatte.

Beide Meister scheinen sich längere Zeit in Franken aufgehalten zu haben, sodass wir ihnen wohl den Hauptanteil an

---

[1] Jung, Antiquitates monasterii in Wilzburg. Schwabach 1736. S. 203.

[2] Nürnberg Kreisarchiv, Stift Wülzburg, XVIII, 2/5, Tit. XX, Nr. 1. Rep. 165; Bericht über den Bau; bei Heilman I, 402 fälschlich als im Bamberger Archiv befindlich angeführt.

[3] Nürnberg Kreisarchiv, Stift Wülzburg XVIII, 2/5. Tit. XX. Nr. 1b. Rep. 165.

[4] Am 9 April 1591 wird er in Königsberg als tot erwähnt, während er noch am 21. Dezemher 1588 als lebend galt. Ehrenberg, S. 134. Anmerkung 382.

[5] Nürnberg Kreisarchiv, Stift Wülzburg XVIII, 2/5. Tit. XX. Nr. 2*. Rep. 165. Antwortschreiben des Kurfürsten vom 24. April 1590.

der Ausführung der ganzen fortifikatorischen Anlage zuschreiben dürfen,[1] ebenso wie dem kurbrandenburgischen Generalobrist Rochus Graf zu Lynar, der bei verschiedenen Einrichtungen seinen fachmännischen Rat erteilte.[2]

Ein von Caspar Schwabe, der übrigens in fränkischen Landen, zu Crailsheim und Heidenheim ansässig war, 1592 gezeichneter Plan einer Veste, also wohl der Wülzburg, hat sich in dem bekannten Baumeisterbuch des Nürnberger Patriziers Wolf Jacob Stromer erhalten;[3] er soll schon die Vorzüge Vaubanscher Befestigungskunst erkennen lassen (?).

Da jedoch der Kurfürst seinen Architekten nicht ständig entbehren wollte, musste sich Georg Friedrich bald nach einem passenden Ersatz für Berwart umsehen; wieder war es ein schwäbischer Meister, den er an seinen Hof nach Franken berief, ein Ulmer Bürger namens Gideon Bacher. Wann dieser nach Ansbach kam, lässt sich nicht genau feststellen; am wahrscheinlichsten jedoch nicht sehr lange nach dem Tode Berwarts, vielleicht gegen Anfang des Jahres 1591, nachdem er die Thortürme der freien Stadt Nördlingen erbaut[4] und kurz vorher noch für den Markgrafen von Baden das Schloss Hochberg vollendet hatte (1590).[5]

Auch in den fränkischen Fürstentümern entfaltete Bacher im Dienste Georg Friedrichs in den beiden letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts eine äusserst rege Thätigkeit; als sein Werk dürfen wir wohl, um nur das Wichtigste herauszugreifen, den Ausbau des Schlosses zu Ansbach und der Befestigungen der Wülzburg, das Schloss zu Bayreuth, die Kanzlei und das Lusthaus zu Ansbach und endlich die Türme der dortigen Gumpertuskirche in Anspruch nehmen.

---

[1] Pläne beim k. Kriegsarchiv München, Kreisarchiv Nürnberg, Merian Topographia Frankoniae p. 58, Bodenehr Force d'Europe Augsburg o. J. fol. 196 u. A.

[2] Nürnberg Kreisarchiv, Stift Wülzburg, XVIII. 2/5. Tit. XX. Nr. 1a. Rep. 165. Nach Nicolai Nachricht von den Baumeistern, Bildhauern . . . und anderen Künstlern . . . in und um Berlin. (Berlin und Stettin 1786) S. 28. «befestigte» Graf Lynar «1588 Wilzburg».

[3] Germanisches Museum Nürnberg vgl. Schaefer, Das Baumeisterbuch des Wolf Jacob Stromer. Mitteilungen aus dem germanischen Museum 1897. S. 127.

[4] Bezold, S. 157.

[5] Klemm, S. 153.

Dass Bacher das Schloss zu Ansbach selbst ausbaute, geht aus einer späteren Zeichnung desselben im germanischen Museum[1] hervor; ein Vergleich der Giebel mit denen des sicher von Bacher errichteten sog. Neubaues in Ansbach bezw. mit der dortigen Kanzlei, die später zu erwähnen sein wird, gibt uns dafür den deutlichsten Beweis. Ebenso unvollständig werden die Arbeiten an den Befestigungen der Wülzburg seiner Leitung übergeben worden sein.

Nachdem Residenzschloss und Landesveste für das Fürstentum Ansbach vollendet worden, ging Georg Friedrich daran, auch in dem obergebirgischen Fürstentum für seinen Hofhalt einen angemessenen Mittelpunkt zu schaffen, denn schon er trug sich mit dem Gedanken, die Regierung von Kulmbach weg nach der aufblühenden Stadt am Ufer des roten Mains zu verlegen, die immer „der eltisten und wesentlichsten" Städte eine gewesen war; die Plassenburg sollte dann, ebenso wie die neuerrichtete Landesveste Wülzburg, ausschliesslich militärischen Zwecken dienen.

In Bayreuth hatte schon Markgraf Johann Alchymista nach der Zerstörung der Stadt durch die Hussiten ein neues Schloss an der nordöstlichen Ecke der Befestigung gegründet (1441),[2] das im Laufe des 16. Jahrhunderts durch mehrere Anbauten, besonders durch den unter der vormundschaftlichen Regierung Georgs des Frommen errichteten sog. „grossen Stock"[3] (1539) vergrössert und erweitert worden war. Selbstredend war die Anlage noch ganz die mittelalterliche; eine Reihe unregelmässiger, oft lange Zeiträume aus einander liegender Gebäude gruppierte sich um einen annähernd rechteckigen Hof; Wassergraben und runde Befestigungstürme schützten die Burg gegen feindliche Angriffe.[4]

Die Unregelmässigkeit der Anlage, der Mangel an den für die Unterbringung des zahlreicher gewordenen Hofstaates benötigten Räumlichkeiten, sowie die mit dem Eindringen geänderter Lebens-

---

[1] I. P. 2736. Entwürfe zu einem Neubau aus dem Anfang des 18. Jahrhdts.

[2] Bibliothek des historischen Vereins in Oberfranken MS. 27. fol. 7 b.

[3] Heller, Chronik der Stadt Bayreuth; bei Meyer Quellen zur Geschichte der Stadt Bayreuth. Bayreuth 1893. S. 197.

[4] Grundriss von Caspar Vischer (?) gezeichnet in der Plansammlung bei der k. Regierung zu Oberfranken.

anschauungen vermehrte Lebensfreudigkeit und Prachtliebe veranlassten auch hier den Bau eines neuen Schlosses, das jedoch nicht wie in Ansbach den ganzen Raum der ursprünglichen Burg in Anspruch nahm, sondern ebenso wie Georgs des Frommen Schloss zu Roth und so viele andere Schlossbauten des 16. Jahrhunderts, an eine Seite der mittelalterlichen Anlage angebaut wurde. Auch dieses Werk Bachers hat sich nicht bis heute erhalten; vielfach umgestaltet, fiel es dem von Markgraf Friedrich 1753 selbstverschuldeten Brand des Bayreuther Schlosses zum Opfer. So sind es auch hier wieder nur ziemlich ungenügende Zeichnungen, mit deren Hülfe wir uns ein Bild des Schlosses zu rekonstruieren vermögen.[1]

Hoch über dem von einem Arm des roten Mains gebildeten Stadtgraben lag als nördlicher Flügel der alten Burg das grosse dreistöckige Gebäude, das durch fünf mächtige Giebel abgeschlossen wurde; auf der Hofseite waren zwei Schneckentürme mit Kuppeldach angebaut. Auch hier lässt sich wieder aus der Bildung der Giebel mit ihren hermenartigen Pilastern auf fassetierten Postamenten auf Bacher als den Meister des Baues schliessen; sie haben sich erhalten in einem Modell des Bayreuther Schlosses, das 1749 von dem Ingenieurkapitän Riediger gefertigt, in den Sammlungen des historischen Vereins von Oberfranken aufbewahrt wird.[2]

Der um diese Zeit als Baumeister des obergebirgischen Fürstentums erwähnte Jacob Grauller führte wohl den Bau nach Plänen Bachers, der selbst durch neue Arbeiten in Ansbach zurückgehalten wurde, in den Jahren 1594—1599 aus. Die Jahreszahlen 1564—88, die Heinritz[3] und nach ihm Sighart (S. 690) für den Neubau des Schlosses bringen beziehen sich nur auf Reparaturarbeiten und Herstellung kleinerer unbedeutender Bauten,[4]

---

[1] Plan der Stadt Bayreuth von 1621. im Besitz des historischen Vereins von Oberfranken (bei Meyer Quellen zur Geschichte der Stadt Bayreuth. Bayreuth 1893) und kleinere Ansichten der Stadt von der Mitte des 18. Jahrhunderts.

[2] Für die mir in so liebenswürdiger Weise gestattete Benutzung der Bibliothek und der Sammlungen des historischen Vereins von Oberfranken erlaube ich mir auch an dieser Stelle nochmals meinen ergebensten Dank auszusprechen.

[3] Versuch einer Geschichte der k. b. Kreis-Hauptstadt Bayreuth. Bayreuth 1823. S. 32.

[4] Cam. A. «Bayreuth» fasc. I, 1a.

die teilweise durch Vischer,[1] teilweise durch seinen Schwiegersohn Georg Matthes von Freiberg (oder Freiburg)[2] ausgeführt wurden. Ueber Meister Grauller, den zweiten der drei von Georg Friedrich gegen den Schluss des Jahrhunderts gleichzeitig beschäftigten Architekten, konnte ich weiter nichts in Erfahrung bringen. Zuletzt wird er 1601 bei Reparaturarbeiten im Schlosse zu Hof, einem künstlerisch anscheinend ganz unbedeutenden Bau, der im Jahre 1823 dem grossen Brand der Stadt zum Opfer fiel, kurz erwähnt;[3] vielleicht hatte er auch schon Anteil an der Ausführung des Schlossbaues zu Selb.

In dem gleichen Jahre 1594, in dem der Bau des Schlosses zu Bayreuth begonnen, liess Georg Friedrich in Ansbach die alten, zu dem 1563 säkularisierten Gumpertusstift gehörigen Gebäude nebst dem Kreuzgang einreissen, um an ihrer Stelle ein neues Kanzleigebäude zu errichten, da die schon 1563 dazu in dem alten Stift eingerichteten Räumlichkeiten dem gesteigerten Geschäftsbetrieb nicht mehr genügen konnten.

Angelehnt an die heute aus drei Bau- und Stilperioden stammende Gumpertuskirche erhebt sich das dreistöckige, jetzt als Landgericht dienende Gebäude, das erste, das sich von Bachers Werken vollständig erhalten hat, mit seinen 7 hohen Giebeln, die durch Pilaster auf facetiertem Postament gegliedert und wieder unter sich verbunden werden. Die zurückprofilierten Fenster sind noch mit Kreuzstöcken versehen, an den Gewänden mit Sgraffitoquadern umgeben, eine Technik, deren Anwendung in unseren Landen mir an keinem weiteren Beispiel bekannt ist. Das Erdgeschoss wird vom Hauptstockwerk getrennt durch ein mächtiges, keineswegs klassisch profiliertes Gesims, dem zwischen dem zweiten und dritten Geschoss ein schön gezeichneter Sgraffitofries entspricht, der Hauptschmuck des Gebäudes, der durch eine verständige Restauration 1899 sehr geschickt grau in gelb wieder hergestellt wurde.

Der Eindruck des schönen Arkadenhofes wird leider durch einen modernen Einbau etwas gestört; auf zugesetztem Erd-

---

[1] MS. 27. fol. 12, 32, 48, 11, 10.

[2] Bamberg Kreisarchiv MS. 42 Nachrichten über die Beamten des Fürstentums Bayreuth 14.—17. Jhrdt.

[3] Cam. A. «Hof» fasc. I, 1.

geschoss erheben sich die weitgespannten Bogen der beiden oberen Stockwerke, die auf Rahmenpfeilern und teilweise facetierten Postamenten ruhen. Gurt- und Hauptgesims ist ebenso gebildet wie das der Aussenseite des Gebäudes; selbstverständlich fehlt nicht der achteckige Treppenturm mit gothisch profilierten Fenstern und Spindel.

Genau die gleichen Details zeigt der wohl auch um dieselbe Zeit und von demselben Meister errichtete sog. Neubau, dem jetzigen Schlosse zu Ansbach gegenüber (A 127),[1] der mit seinen 9 Kaminen einst zu den Wahrzeichen der Stadt gezählt wurde.[2] Damals entstanden auch die in ähnlichen Formen gehaltenen, sonst unbedeutenden Giebelaufsätze des alten Hohenzollernschlosses Kadolzburg bei Nürnberg.[3] —

Wie schon früher die Baulust Georg Friedrichs, die sich in so vielen und prächtigen Schöpfungen in den fränkischen und den preussischen Landen äusserte, hauptsächlich wohl angeregt worden war durch die Bauten seines Schwagers Christoph von Württemberg, bei dem er gar oft längere Zeit verweilt war, so verdankt auch das fast gleichzeitig mit der Kanzlei entstandene Lusthaus zu Ansbach seine Entstehung einer Anregung durch das von Christophs Sohn Ludwig, dem Mündel des Markgrafen, in den Jahren 1580—93 errichtete Lusthaus zu Stuttgart, das „weder in noch ausser Deutschland seines Gleichen hatte“.[4]

Westlich von dem Ansbacher Schloss dehnte sich, umgeben von hoher Mauer mit viereckigen Ecktürmen, der grosse fürstliche Garten aus, zu dessen Erweiterung Georg Friedrich schon 1578 und in den folgenden Jahren verschiedene Wiesen und Weinberge in der „Kalten Klinge“ angekauft hatte.[5] Dort lag auch das 1596[6] durch Gideon Bacher errichtete Lusthaus. Es muss 1597 bereits nahezu vollendet oder noch in seinem unfertigen

---

[1] Auf Merians Stich der Stadt Ansbach mit B bezeichnet.
[2] Hänle S. XXXVIII.
[3] Abb. bei Meyer, Hohenzollerische Forschungen I. Berlin 1892. S. 452.
[4] Lübke I. 375.
[5] Nürnberg Kreisarchiv. Fürstentum Ansbach, Stadt Ansbach. fürstliche Gärten u. s. w. Rep. 165.
[6] Sinold gen. Schütz, Corpus historiae Brandenburgicae diplomaticum, 4 Bde. Schwabach o. J. III. 42.

Zustand schon sehr sehenswert gewesen sein, denn Kurfürst Friedrich IV. von der Pfalz, der gerade damals fast an nichts anderem als an Ringstechen, Jagd und Büchsenschiessen Interesse hatte, schreibt anlässlich eines Besuches bei Markgraf Georg Friedrich am 30. Oktober 1597 in sein Tagebuch: „hob ich dass garden hauss besehen In Anspach;“[1] auch ein Beweis übrigens für die Freude des fürstlichen Erbauers an seinen künstlerischen Schöpfungen, mit der er den Besucher sofort auf sein neuestes Werk aufmerksam machte.

Auf einer stattlichen Arkadenreihe von sechs hohen Bögen erhob sich der zweistöckige Bau, der an den Langseiten mit drei kleinen, an einer Schmalseite mit dem mächtigen Hauptgiebel abschloss. Auf der entgegengesetzten Schmalseite war in der ganzen Breite des Gebäudes ein rechteckiger Turmbau vorgelagert, der oben etwas unlogisch in eine Kuppel überging.[2] Geschickt jedoch wusste der Ansbacher Baumeister, der ja wohl den Stuttgarter Bau aus seiner schwäbischen Heimat her kannte, den störenden Eindruck des überaus hohen Daches seines Vorbildes durch Giebelaufsätze zu vermeiden.

Leider ist uns keine so ausführliche Beschreibung des Ansbacher Lusthauses erhalten, wie für das zu Stuttgart;[3] wir hören nur, dass es ganz aus Quadern erbaut war, und „durchgehends ausserhalb eine schöne Kirche präsentirte“.[4] Sonst ist die Kunde des glänzenden Baues, der zweifellos an innerer Pracht und luxuriöser Ausstattung seinem Vorbild nichts nachgab, vollständig verklungen. Es wurde am Anfange des 18. Jahrhunderts eingerissen, um einer „Orangerie“ Platz zu machen.[5]

Bachers letzter Bau jedoch in den fränkischen Fürstentümern ist zugleich auch der künstlerisch und kunsthistorisch interessanteste.

---

[1] Wille, Das Tage- und Ausgabenbuch des Kurfürsten Friedrich IV. von der Pfalz. Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins. Alte Folge. XXXIII, S. 228.

[2] Vgl. die oben bei dem Schloss zu Ansbach angegebenen Abbildungen. (S. 44.)

[3] Kurtze Beschreibung dessjenigen, was von einem Fremden in der alt-berühmten hochfürstlichen Residenz-Stadt Stuttgardt etc. Merkwürdiges zu sehen o. J.

[4] Pastorius, Circuli franconici perbrevis delineatio (Franconia rediviva). Nürnberg 1702. p. 421.

[5] Vgl. unten Teil II.

Während der Umwandlungen des alten Gumpertusstifts zur fürstlichen Kanzlei galt es nämlich gleichzeitig die baufällig gewordenen Türme der anstossenden Kirche wieder herzustellen. Es ist nun sehr auffallend und in Deutschland wohl ganz einzig dastehend, dass man schon am Ende des 16. Jahrhunderts in solchem Umfange an gothischen Bauten Ergänzungen und Erneuerungen vornahm, die abweichend von den herrschenden Stilgesetzen sich noch der längst bei Seite gesetzten gothischen Formensprache bedienten.

Während damals an allen benachbarten und gleichstrebenden Fürstenhöfen wie zu Prag, zu München italienische Meister direkt die Kunst ihres Vaterlandes in die nordischen Lande zu übertragen suchten, baute am Hofe des Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg ein deutscher Künstler in den Gesetzen der Formenwelt, die durch jahrhundertelangen Gebrauch einst im deutschen Volke beliebt und heimisch geworden und erst im Laufe des 16. Jahrhunderts durch die überall eindringende und mächtig erstarkende Renaissancebewegung verdrängt worden waren; wussten sich die Formen und besonders die Konstruktionsgesetze der Gothik allerdings noch hie und da sogar bis tief ins 17. Jahrhundert (Regensburg, Domkreuzgang; Würzburg etc.) zu behaupten, so sind sie doch an keinem Bau in ganz Deutschland während der Renaissanceperiode so umfangreich und vor allem so bewusst zur Anwendung gekommen wie gerade hier.

Die Gumpertuskirche zu Ansbach hat drei in ihrem unteren Teil verbundene Westtürme, die in den Fundamenten wohl noch auf den Bau, der 1161 eingeweiht wurde,[1] zurückgehen. Im 15. Jahrhundert wurde die Kirche einem weitgehenden Umbau unterworfen, den damals schon schwäbische Meister, denen wir überhaupt einen grossen Einfluss auf unsere fränkische Kunst zugestehen müssen, leiteten; die Brüder (?) Heinrich und Martin Echser aus Nördlingen, der Baumeister Endres, und der bekannte Hans Behaim aus Nürnberg führten den Neubau der Kirche aus, deren Chor endlich von Jörg Steltzer und Heinrich Stephan im Jahre 1521 vollendet wurde,[2] nachdem schon 1504

[1] Essenwein im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1867. S. 79 mit 3 Grundrissen der Kirche.

[2] Baader, S. 15.

Stephan Weyrer, ebenfalls aus Nördlingen, um seinen fachmännischen Rat angegangen worden war.[1]

Dem unteren Teil des breiten, mittleren Westturmes der Kirche wurden nun in den Jahren 1594—97 von Gideon Bacher[2] zwei gequaderte Geschosse aufgesetzt mit riesigen rundbogigen Fenstern, deren Oeffnungen durch Masswerk ausgefüllt werden. Diese Bogen tragen den kurzen achteckigen Teil des Mittelturms, der oben, umgeben von einer Gallerie, in einer achtseitigen pyramidalen Spitze ausläuft, deren Details in ähnlichen Formen gehalten sind, wie sie für spätgothische Kirchen in Schwaben charakteristisch waren, so z. B. bei der Frauenkirche in Esslingen, wo der Turm aus acht Stäben zusammengesetzt scheint, zwischen die einzelne Steinplatten mit Masswerk eingeschoben sind. Die gleiche Spitze bekrönt auch in verkleinertem Massstab die beiden schon im mittleren Teil achteckigen Seitentürme.[3]

Ganz reine gothische Formen sind es ja nicht, die uns hier entgegentreten, in den runden Turmfenstern liegt strenggenommen sogar ein schwerer Verstoss gegen die Stileinheit; aber der Versuch an einem gothischen Bau auch gothisch zu ergänzen, ist immerhin bemerkenswert und zeigt mehr von dem künstlerischen Verständnis des Erbauers als alle anderen vielleicht noch so prunkvollen Bauten, die er in den ihm einmal geläufigen Stilformen errichtet hat.

Im Jahre 1601 finden wir Bacher zum letztenmal als Baumeister des Markgrafen erwähnt; er leitete damals die umfassenden Restaurationsarbeiten am Schloss zu Hof.[4] Bald darauf wurde er von seiner Vaterstadt Ulm zurückberufen, um die Anlage der bedeutenden Festungswerke, die der Rat der freien Stadt plante, auszuführen. Er scheint jedoch dort Unglück gehabt zu haben, denn besonders die von ihm errichtete Adlerbastion stürzte des öfteren wieder ein, so dass er sich zuletzt in einen Prozess verwickelt sah, aus dem er allerdings wieder gerechtfertigt hervor-

---

[1] Klemm, S. 159.

[2] Fischer, Geschichte und ausführliche Beschreibung der Markgräflich-Brandenburgischen Haupt- und Residenzstadt Anspach oder Onolzbach und deren Merkwürdigkeiten. Anspach 1786. S. 80.

[3] Schlechte Abbildung bei Bezold (Fig. 131) nach Kallenbach Chronologie der deutsch-mittelalterlichen Bauten. München 1847

[4] Cam. A. Hof fasc. I, 1.

ging (1609).[1] Trotzdem wird, eben wegen dieses Unglücks, seine Bewerbung um die Stelle eines Ratsbaumeisters in Nürnberg nach dem Tode des älteren Jacob Wolff zurückgewiesen (1612).[2] Ueber seine weiteren Schicksale konnte ich nichts in Erfahrung bringen.[3]

In der Hauptsache steht Bacher — wenigstens bei den mir bekannt gewordenen Bauten — noch vollständig auf dem Boden der deutschen Renaissance. Aber es ist eine andere Renaissance als die Vischers, die Baugedanken und Zierformen nur aus blosser Freude am Neuen, Ungewohnten herübernimmt und oft noch recht willkürlich verwertet, sondern vielmehr eine Richtung, die in meist bewusster Anlehnung sich fremden, vor allem natürlich italienischen Vorbildern in Konstruktion und Dekoration nähert, dieses Fremde aber deutschen Bedürfnissen anpasst und nach deutscher Sitte umgestaltet, zugleich jedoch — und dies ist wohl der wichtigste Fortschritt — schon auf eine gewisse Gesamtwirkung hinarbeitet.

Dieses Bestreben der deutschen Renaissance, das sich in Aufgaben, wie den Schlössern zu Heidelberg, Aschaffenburg, Bayersdorff und vielen anderen kund gibt, fand nach Bachers Thätigkeit auch in unseren Landen schon in dem jüngeren Blasius Berwart, dem Sohn des um 1590 verstorbenen Architekten Georg Friedrichs, der bereits vor 1597 in die Dienste des Markgrafen als dessen dritter Baumeister getreten war,[4] einen ziemlich zielbewussten Vertreter, der allerdings nur kurze Zeit Gelegenheit hatte, seine künstlerischen Pläne zu verwirklichen. Neben der weiteren Ausgestaltung der fortificatorischen Anlagen auf der Wülzburg wurde ihm nämlich die Errichtung eines grossen Schlossgebäudes im Innern der Befestigung übertragen, welches an die Stelle der schon früher eingelegten Klostergebäude trat, von denen nur der Kirchturm in der Mitte der ganzen Anlage stehen geblieben war; gegen 1599 scheinen auch diese Arbeiten beendet

---

[1] Löffler, Geschichte der Festung Ulm 1880. S. 107—116.

[2] Mummenhoff, Das Rathaus zu Nürnberg. Nürnberg 1891. S. 183. Der hier genannte Gedeon Facherer ist wohl sicher mit unserm Meister identisch, sodass die Annahme eines Versehens des Ratsschreibers berechtigt erscheint. (Gütige Mitteilung des Herrn Archivrat Mummenhoff in Nürnberg.)

[3] Das Stadtarchiv zu Ulm gibt keinen weiteren Aufschluss.

[4] Ehrenberg, S. 98.

worden zu sein, wenigstens fordert Berwart damals Zimmerleute [1] und zehn Truhen Glas für seinen Neubau. [2]

Die Grundrissgestaltung desselben ist eine sehr merkwürdige, vielleicht teilweise bedingt durch den zu Gebote stehenden Raum. Zwei im stumpfen Winkel aufeinander treffende Flügel werden an der östlichen Ecke durch einen kleinen runden Treppenturm, der wohl noch den ursprünglichen Bauten angehört, abgeschlossen. Auffallend ist vor allem, dass die Arkaden nicht die ganze Länge des Gebäudes einnehmen, sondern drei mal durch breitere Bauteile unterbrochen werden; zuerst durch die stattliche tonnengewölbte Einfahrt, dann in der Ecke durch die interessante Treppenanlage mit „Reutschnecke", die viermal gebrochen sich um ein offenes Auge emporzieht und schliesslich durch das den grössten Teil des Westflügels einnehmende „Zeughaus", dem im ersten Stockwerk die auf zwanzig Säulen ruhende „Rüstkammer", im dritten der „grosse Saal" entspricht. [3]

Auch die Bildung der Arkaden ist eine etwas ungewöhnliche, teilweise mit Anklängen an niederländische Architekturen vom Ende des 16. Jahrhunderts. Auf kräftig gequaderten Pfeilern öffnen sie sich im Erdgeschoss gegen den Innenhof. In den Rundbögen setzt sich die Quaderung fort, die im Hauptstockwerk viel leichter und zierlicher behandelt und im dritten Geschoss in richtigem Gefühl für die Gesamtwirkung ganz weggelassen wurde; originell, jedoch unschön ist das Postament der mittleren Arkadenpfeiler mit einem Kreuz in Hochrelief. Durch starke, frei profilierte Gesimse werden die einzelnen Stockwerke getrennt, die mit ihren kräftigen Linien dem Bau eine starke Horizontaltendenz geben, die andererseits wieder an italienische Vorbilder erinnert. Der so anheimelnde Hauch deutschen Wesens und deutschen Empfindens aber, der wie ein leichter Schleier über den Arkadenreihen der Plassenburg ruht, ist

---

[1] Nürnberg Kreisarchiv, Stift Wülzburg XVIII. 2/5. Tit. XX. Nr. 2. Rep. 165. Schreiben Berwarts vom 13. Juni 1599.

[2] Nürnberg Kreisarchiv, Fragmenta der Schlossbau zu Roth betr. XVIII. 3/2. Nr. 36c. Schreiben Berwarts vom 16. August 1599.

[3] Kriegsarchiv München-Plansammlung, W 3 d e. Zeichnungen von Schuchard 1741 und Chr. Betzel 1806. — Kreisarchiv Nürnberg. Sammlung der Karten und Pläne des Fürstentums Ansbach. Nr. 82 u. 83. Zeichnungen des Nürnberger Ingenieurs Hans Carl (um 1620) (vgl. S. 61).

hier verschwunden, um einem bewussteren Gesamteindruck Platz zu machen, der jedoch schon die Keime des Barocken in sich trägt.

Die schön geschwungenen Giebel, die das Gebäude auf der Seite gegen Weissenburg zierten,[1] sind verschwunden, die Arkaden des Hofes an den wenigen Stellen, wo sie überhaupt noch erhalten sind, vermauert, die gesamte Innendekoration abgeschlagen und zerstört; nachdem der Bau im Lauf der Jahrhunderte als Kaserne, Strafanstalt, Zeughaus und Spital gedient hatte, wird er heute als Kornspeicher benutzt. Nur noch zwei Thore zum Hauptgebäude und die Thüre zu der 1674—75 vollständig erneuerten, unbedeutenden Kapelle[2] haben sich erhalten, die in ihrem Schmuck und ihrer wohl beabsichtigten Steigerung der Dekoration durch Pilaster, Halbsäulen und Vollsäulen mit schön gezeichneten Triplyphenfriesen eine vorzügliche Wirkung ausüben und uns die traurige Zerstörung der ganzen Anlage nur noch schmerzlicher empfinden lassen.

Denn die stolze Veste hatte ein unglückliches Geschick; noch stand sie kein halbes Jahrhundert, als sie durch einen Brand, den kaiserliche Truppen verursachten (1634), sowie durch die Belagerungen, die sie in den Stürmen des Krieges auszuhalten hatte, fast vollständig zerstört wurde. Erst als sie im Jahre 1649 wieder an den Markgrafen von Ansbach, Albrecht den Rechtschaffenen, zurückgegeben wurde, konnte man allmählich an ihre Wiederherstellung denken.

1659 begannen die Restaurationsarbeiten, die allerdings meist recht roh und plump, ohne fachmännische Leitung durchgeführt wurden,[3] sodass der gesamte künstlerische Eindruck des Ganzen sehr herabgemindert wurde. Was noch an Resten von Gebäuden vorhanden war, wurde einfach in wenig ansprechender Weise zusammengebaut und unter Dach gebracht; eine Rücksicht auf den künstlerischen Schmuck, z. B. nur auf die Arkadenbögen, wurde in keiner Weise genommen. Das Ende dieser wenig erfreulichen, aber in der allgemeinen Lage nach dem Krieg,

---

[1] Korte, Altes und Neues über die Wülzburg. Ansbach 1869. Abbildung um 1632.

[2] Ebenda, S. 105.

[3] München Kriegsarchiv, Wülzburg Nr. 198. fasc. I, fol. 171 ff.

durch den das Fürstentum Ansbach über ein Drittel seiner Bevölkerung eingebüsst hatte, wohl erklärlichen Restaurationsarbeiten bezeichnen die beiden am Treppenturm angebrachten Inschrifttafeln: „A. M. Z. B. 1662“ und „Samuel Gertner Hauptmann 1662“.

Noch im 18. Jahrhundert wurden bedeutende Veränderungen und Verbesserungen, allerdings nur an den Festungswerken ausgeführt,[1] Arbeiten, die sich fast bis zur Mitte unseres Jahrhunderts fortsetzten; allenthalben treffen wir noch heute auf den Namenszug König Ludwig I. von Bayern und auf Jahreszahlen an den unter seiner Regierung vorgenommenen Neubauten. Als Wülzburg jedoch seine Festungseigenschaft verloren hatte, ging es rasch dem Verfall entgegen, besonders da es den Bewohnern Weissenburgs als Steinbruch diente; ganze Häuser sollen sogar in die alte Reichsstadt hinabgeführt worden sein.[2] —

Trotz seines zunehmenden Alters hatte Georg Friedrich sein Interesse an der Kunst und besonders seine rege Baulust noch immer nicht verloren. Wohl bald nach dem Weggang Bachers und noch vor dem gänzlichen Ausbau der Wülzburg durch den jungen Berwart, berief der Markgraf für seine Fürstentümer einen zweiten Baumeister, den ich in der Person des allerdings erst einige Jahre später (1604) erwähnten Michael Mebart vermute. Leider sind uns über die Herkunft dieses Meisters, der besonders unter Georg Friedrichs Nachfolger Christian eine so bedeutende Thätigkeit entfaltete, wie fast über alle am Hofe unserer Markgrafen wirkenden Künstler keinerlei Nachrichten erhalten; dem Namen nach scheint er übrigens ein Niederländer gewesen zu sein, eine Vermutung, die auch durch den künstlerischen Charakter seiner Werke bestätigt wird; so weist z. B. neben der Freude an figürlichem Schmuck auch die Gewohnheit, einzelne Bauteile zu vergolden, die wir an den Fenstergesimsen des Bayreuther Saalbaues, einem Werk Mebarts, angewandt finden werden, nach den Niederlanden. Auch die gewiss ziemlich auffallende Thatsache, dass in Amsterdam bei Peter van der Water eine perpectivische Aufnahme der dort doch nicht sehr

---

[1] Heller, Handbuch, S. 373.

[2] Ackermann, Aus einer kleinen Stadt. Bayerland 1890. S. 209.

bekannten Festung Wülzburg, die ihre künstlerische Ausstattung ebenfalls zum grossen Teil Mebart verdankt, erschienen ist,[1] dürfte zum mindesten ein weiterer Beweis für die engen Beziehungen unserer Fürsten mit den Niederlanden sein,[2] die vielleicht durch Georg Friedrichs zweiten Schwiegervater, den Herzog Wilhelm von Lüneburg, angebahnt worden waren.

Seine Thätigkeit in den fränkischen Landen begann Mebart mit Bauten auf der Veste Wülzburg. Mit dem einzigen Werk, das wir ihm dort wohl mit Bestimmtheit zuschreiben dürfen, der Dekoration des grossen Eingangsthores, tritt uns wieder eine neue Entwicklungsphäre oder vielmehr Entwicklungsrichtung der deutschen Renaissance entgegen, die Richtung nämlich, die den entwickelten italienischen Barock, der in der Hauptsache auf dem Umwege über die Niederlande sich einen breiten Teil deutschen Bodens eroberte, in dieser seiner niederländischen Umbildung zur Grundlage hat, in manchen Details natürlich auch hier — wie es bei einer Hofkunst stets gewesen und immer wieder der Fall sein wird — nicht unbeeinflusst von der Geschmacksrichtung des Fürsten. Dass wir gerade im vorliegenden Fall an die genau ein halbes Jahrhundert vorher entstandenen Festungsthore in Verona gemahnt werden, liegt weniger an den teilweise sehr abweichenden Detailformen, als eben in der Thatsache, dass Sanmichele mit diesen Werken doch in gewissem Sinn den Typus einer künstlerischen Ausgestaltung fortifikatorischer Anlagen geschaffen hat.

Aus den angedeuteten Verhältnissen und Kunstanschauungen heraus entstand das imposante Eingangsthor der Veste Wülzburg, das sich als Mebarts Werk zum Teil wenigstens bis heute erhalten hat. Je zwei Gruppen in den Dreipass gestellter, bebänderter Säulen, rahmen das mächtige gequaderte Thor ein, ihrerseits wieder Nischen mit Muschelkrönung einschliessend. Das stark verkröpfte Gebälk trägt einen Aufsatz, der zwischen hermenartig sich verjüngenden Pilastern in zwei Blendarkaden die Wappen des fürstlichen Erbauers und seiner zweiten Gemahlin Maria Sophia von Lüneburg birgt. Das darüber ruhende, ebenfalls

[1] Waltenberger, Zusammenstellung der Kartenwerke Bayerns I. Materialien zur Landeskunde Bayerns, herausgegeben von der Kartographischen Gesellschaft in München 1884. S. 80. Nr. 330.
[2] Bereits von Ehrenberg S. 135. (Anmerkung 491) betont.

verkröpfte Gesims schliesst heute mit einem hässlichen Ziegeldach ab; die wohl einst in reicher Fülle vorhandenen Zierraten sind längst verloren gegangen. Von dem ursprünglichen Werk stammt zudem auch nur der aus schönem weissen Kalkstein gearbeitete zierlichere Aufsatz, während der untere Teil 1838, wie die Jahreszahl am Fries zeigt, vollständig neu, jedoch wohl sicher mit ziemlich genauer Anlehnung an das Original in Sandstein ausgeführt wurde.

Diese Thordekoration der Wülzburg war die letzte künstlerische Schöpfung Georg Friedrichs gewesen; vielleicht noch vor der Vollendung derselben starb der hochbetagte Fürst nach 60jähriger segensreicher Regierung am 26. April 1603. Ihm war es beschieden gewesen, in seinen Landen den neuen Anschauungen in Kunst und Wissenschaft, in Religion und Sitte zum glänzenden Sieg zu verhelfen. Er war es, der als der erste seines Fürstengeschlechts der spielenden Dekorationsweise italienischer Frührenaissance in voller Konsequenz in seinen Landen Eingang zu verschaffen wusste; ihm vor allem danken wir die Verpflanzung klassischer Zierformen weithin nach Norden an die Küsten der Ostsee und umgekehrt wieder die Uebertragung des ausgebildeten niederländischen Barocks in die fränkischen Lande. Der ganze Verlauf der Renaissancebewegung in Deutschland spielte sich unter seiner Regierung ab.

Da Georg Friedrich kinderlos gestorben war, fielen die schönen fränkischen Lande, die sich unter seiner Herrschaft von den Wunden, die der Bauernkrieg, die der Einführung der Reformation folgenden Wirren und die bundesständische Fehde ihnen geschlagen, vollständig wieder erholt[1] hatten, an die Kurlinie. Nach den Bestimmungen der bekannten Dispositio Achillea (1473) traten die beiden jüngeren Brüder des damaligen Kurfürsten von Brandenburg Joachim Friedrich (1598—1608), die Markgrafen Christian und Joachim Ernst, das Erbe Georg Friedrichs an.

Das Loos entschied für Christian den Anfall des kulmbacher

[1] Nach Lang (III, S. 13 u. S. 194.) Betrug das reine Einkommen des Bayreuther Landes im Jahre 1541 39 000 fl., 1601 dagegen 72 300 fl.

Landes, während Joachim Ernst das Fürstentum „unterhalb Gepürgs“ mit Ansbach erhielt.

Hatte gegen Ende des verflossenen Jahrhunderts unter dem Scepter Georg Friedrichs allenthalben in unseren Landen die Kunst eine rege Pflege nach allen Seiten hin erfahren, so trat unter seinem Nachfolger in den ansbachischen Landen eine gewisse Reaktion ein. Joachim Ernst, der sich an dem Freiheitskrieg der Niederlande beteiligte, der beim jülichschen Erbfolgekrieg interessiert war und als General der Union in den Beginn des 30jährigen Krieges mit hineingezogen wurde, hatte wenig Zeit und, wie es scheint, auch wenig Neigung, Kunst und Künstlern seine fürstliche Unterstützung angedeihen zu lassen. Zudem hatte ja schon Georg Friedrich durch sein prächtiges Schloss und sein Lusthaus zu Ansbach, seine Veste zu Wülzburg und durch all' seine anderen Bauten im Ansbacher Land jedem sich etwa geltend machenden Bedürfnis für die damaligen Zeiten in vollstem Umfange Sorge getragen.

Als Baumeister verblieb der jüngere Blasius Berwart im Dienste Joachim Ernsts, während Mebart an den Hof des Markgrafen Christian nach Kulmbach ging. Neben seinen nicht mehr sehr bedeutenden Verpflichtungen als „bestallter Baumeister uff Wilzburg und im gantzen Fürstenthum“ war es besonders der grossartige Schlossneubau des Generals Johann Philipp Fuchs von Bimbach, der Berwarts Thätigkeit in Anspruch nahm.[1] Das im Jahre 1603 mit Unterstützung des Markgrafen zu Unterschwaningen begonnene Schloss,[2] dessen Ausschmückung ebenfalls Ansbacher Meister wie der Maler Samuel Regia, der „Ipser“ Christoph Bartel, die Steinmetzen Peter Haas und Thomas von Reichenhall übernommen hatten, wurde erst nach 1610 vollendet, als Berwart bereits gestorben war.[3] Sein Tod fällt wohl in das Frühjahr 1610, denn im Juni dieses Jahres wird „der welsche Maurer von Aurhaim“[4] zum Schlossbau berufen, und etwas später, im September

---

[1] Nürnberg, Kreisarchiv. A. A. Akten X, 1/5 «Wochenrechnungen des Baus zu Unterschwaningen» Nr. 1275, 1276, 1284, 1285, 1286.

[2] Merian, Topographia Franconiae. Abbildung (vgl. unten Teil II.)

[3] Nürnberg, Kreisarchiv. A. A. Akten. X, 1/5. Nr. 1284.

[4] Pfarrdorf auf dem Hahnenkamm (Mittelfranken).

gleichen Jahres, der Baumeister Gregor,[1] ein sonst unbekannter Künstler, der sich auch nicht sehr lange in Ansbach aufgehalten haben dürfte, da wir zwischen 1614 und 1620 den bekannten Nürnberger Ingenieur Hans Carl im Dienste des Markgrafen treffen;[2] er scheint besonders Reparaturen und Befestigungsarbeiten auf der Veste Wülzburg geleitet zu haben.[3]

Ausserdem hatte Joachim Ernst nur noch an einem öffentlichen Bau — und hier ebenfalls nur indirekt — Anteil, an der Vergrösserung des schon 1531 errichteten Rathauses zu Ansbach in den Jahren 1620—22.[4] Das dreistöckige Haus zeigt noch die selbdritt gestellten gothisch profilierten Fenster im Hauptgeschoss, während das untere Stockwerk teilweise durch moderne Verkleidung entstellt ist. Die beiden Giebel mit ihren Schweifvoluten sind ähnlich gestaltet wie die der Kanzlei, jedoch charakteristisch für das Ende der Epoche mit Pyramiden geziert und mit Muschelkrönung abgeschlossen; im Hof fehlt natürlich nicht der polygone Treppenturm.

Wenn so von Seite des Fürsten wenig oder gar nichts zur Pflege der Kunst geschah, so kann es uns auch nicht Wunder nehmen, dass in Ansbach noch im 17. Jahrhundert (nach einer gleichzeitigen Notiz) der Hofdrechsler zu einem Privathaus des Oberstallmeisters von Marschalk den Riss „nach altgothischem gusto"[5] anfertigt und hiedurch ein vielbewundertes Kunstwerk schafft, da fast alle anderen Häuser der Stadt noch aus Holz gebaut waren. Thatsächlich sind auch nur wenige Privathäuser in Ansbach aus der Renaissanceperiode vorhanden, so das Haus zur Löwengrube mit schönem holzgeschnitzten Giebel von 1566, das Eybsche Haus gegenüber der Gumpertuskirche und A 154 mit einfachem Arkadenhof.

---

[1] Nürnberg, Kreisarchiv. A. A. Akten. X, 1/1. Nr. 64 b und l.
[2] Mummenhoff, S. 344 Nr. 439.
[3] Nürnberg, Kreisarchiv. Pläne des Fürstentums Ansbach Nr. 82 u. 83. Eigenhändige Zeichnungen Carls (vgl. S. 56).
[4] Inschrift am Ostgiebel. Der Grundstein wurde am 27. August 1621 gelegt. (Fischer S. 90).
[5] Hänle S. XXVIII.

Im Fürstentum Bayreuth dagegen hatte Markgraf Christian noch vor Ausbruch des grossen Krieges die Bauthätigkeit seines Vorgängers fast mit dem gleichen Eifer fortgesetzt. Vor allem war es hier wieder die Plassenburg, auf deren Befestigung und Verstärkung sich die Hauptsorge des Landesherrn erstreckte. Zur Leitung aller dort nötigen Arbeiten hatte er in der Person des früheren böhmischen Zeugmeisters Albrecht v. Haberland einen geeigneten Mann gefunden. Wohl einer der vielen Flüchtlinge, die unter dem Drucke der von Rudolph II. besonders in Böhmen energisch durchgeführten Gegenreformation ihr Vaterland verlassen hatten, war Haberland schon 1602 in die Dienste des Markgrafen Georg Friedrich getreten,[1] bis er später zum Kriegsrat, obersten Zeug- und Baumeister und Oberhauptmann der Veste Plassenburg emporstieg.[2]

Dort hatte schon Meister Vischer, wie wir oben gesehen, ein Zeughaus errichtet, einen annähernd quadratischen Bau mit einer kräftigen Einfassung von Buckelquadern. Die Treppe ist, wie wir dies häufig noch bei Bauten dieser Zeit, so z. B. an dem interessanten Rathaus zu Schweinfurt von 1570 finden, in das Gebäude selbst einbezogen; wunderlich genug nehmen sich die vier übereinander befindlichen, schräg ansteigenden Fenster mit gothischem Rahmenprofil neben dem mächtigen Thorbau aus. Abgeschlossen wird das Gebäude von einem kräftig profilierten Hauptgesims, über dem sich auf niedrigem Unterbau als späterer Zusatz vier freistehende, gedrungene Pfeiler erheben, die das geschwungene Kuppeldach tragen.

Diesem alten, einst noch mit einem Erker ausgestatteten Zeughaus liess der kunst- und prunkliebende Markgraf Christian eine neue riesige Thordekoration vorlegen, die sich fast bis zur ganzen Höhe des Gebäudes emporzieht.

Das in Rustika gebildete Thor selbst ist im Rundbogen geschlossen, mit schöner Löwenmaske als Schlusstein; zu beiden Seiten desselben rahmen zwei gebänderte dorische Säulen auf hohem Postament eine flache Nische ein, vor die wieder eine gleiche, nur etwas höhere Säule gestellt ist. Ein kräftig ausladen-

---

1 Nürnberg Kreisarchiv, «Markgräfliche Diener» X, 171/2. Nr. 296***.
2 Lang, III, 170.

des, verkröpftes Gebälk mit Inschrifttafel im Fries ruht auf den Säulen. Darauf ein hoher Aufsatz, ebenfalls in derber Quaderung mit drei Nischen; in den beiden kleineren markige Kriegergestalten mit Lanze und Hellebarde, in der erhöhten mittleren die Reiterstatue[1] des Markgrafen, der vollständig gewappnet auf mächtig sich bäumendem Ross aus der Wand heraus zu galoppieren scheint. Während die gebrochenen Rundgiebel der Seitennischen von Obelisken überragt werden, wird die Mittelnische mit der sitzenden Gestalt der Pallas Athene bekrönt. Das Bogenfeld des Thores schliesst ein prächtiges, aus einem Schreibschnörkel entwickeltes Gitter, während in der Thür an den aufgemalten Eisenstäben ein grimmer Löwe rüttelt, des Burggrafentums Nürnberg Wappentier.

Das Ganze macht, obwohl etwas überladen und schon in allen Einzelheiten sowohl als im Gesamtaufbau vollständig barock gedacht und gebildet, doch den Eindruck kriegerischen Trotzes, recht wohl bemessen für den Zweck des Gebäudes.

Urkundliche Nachrichten über den Erbauer des Thores, das laut Inschrift im Jahre 1607 vollendet wurde, liegen leider nicht vor. Ein Vergleich jedoch mit dem Wülzburger Festungsthor, das wir wohl mit Recht dem fürstlichen Baumeister Michael Mebart zugeschrieben haben, sowie die Thatsache, dass dieser damals gerade als in Kulmbach und Bayreuth thätig genannt wird,[2] lassen uns wohl ohne Zweifel berechtigt erscheinen, auch das Thor des jetzt Christiansburg genannten Zeughauses als ein Werk dieses Meisters in Anspruch zu nehmen; zudem weist der reiche Figurenschmuck sowie überhaupt der ganze künstlerische Charakter des Werkes auf die Niederlande, die mutmassliche Heimat Mebarts. Auf einzelne unbedeutende Details mag vielleicht der böhmische Oberbaumeister Albrecht von Haberland nicht ganz ohne Einfluss gewesen sein.

Noch vor Vollendung des Zeughauses ging Markgraf Christian an einen weiteren Bau auf seiner Veste, der allerdings ohne irgend welche künstlerische Bedeutung ist und nur eine stärkere Fortification bezweckte; es war dies die nachmals so berühmt gewordene

---

[1] Nicht Relief wie Lübke angiebt (I. S. 522).
[2] Cam. A. Kulmbach fasc. I, 3 u. Generalia fasc. I, 1.

„hohe Bastei" oder „Christianin", die durch Albrecht v. Haberland, wie eine jetzt nicht mehr vorhandene, 1653 in Nürnberg gegossene Inschrifttafel[1] einst berichtete, „in 23 Monath und neun tagen ohn beschwer und frohn der unterthanen" im Jahre 1608 vollendet wurde, allerdings mit einem Kostenaufwand von 70000 fl.[2]

Die folgenreichste Anordnung jedoch, die Markgraf Christian gleich bei Beginn seiner Regierung traf, war die Verlegung des Regierungssitzes und der Hofhaltung von Kulmbach nach Bayreuth, das dadurch die Hauptstadt des ganzen Fürstentums wurde und infolgedessen besonders im 18. Jahrhundert als künstlerischer Mittelpunkt des Landes eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen sollte.

Ueber den Ufern des roten Mains erhob sich in Bayreuth das von Markgraf Johann Alchymista 1441 gegründete, von Georg Friedrich, wie wir gesehen, vergrösserte und verschönerte Schloss. Natürlich konnte die alte Anlage bei Verlegung der ziemlich bedeutenden Hofhaltung den wachsenden Bedürfnissen nicht mehr genügen; deshalb ging Christian alsbald (1607) an eine entsprechende Vergrösserung.[3] Die alten Gebäude in der südöstlichen Ecke der ursprünglichen Anlage wurden eingerissen und an ihre Stelle ein dreistöckiger fast quadratischer Bau gesetzt; die beiden oberen Stockwerke desselben bildeten, in eines zusammengezogen, einen einzigen Saal, dessen enorme Grösse die allgemeine Bewunderung der zeitgenössischen Reisenden und auch späterer Besucher hervorrief. Was jedoch hier besonders auffällt, ist der Verzicht auf die Ausschmückung mit Giebeln, ein Baugedanke, der kurz vorher undenkbar gewesen wäre. Das Aeussere des Saalbaues ist jetzt grösstenteils umgestaltet, nur noch einzelne der grossen Fenster haben sich erhalten, durch einfache Umrahmung mit ursprünglich vergoldetem Aufsatz dekoriert, darüber ein randloses ungünstig wirkendes Ochsenauge.

Obwohl dieser Bau nun einerseits einen Fortschritt bezeichnet, so blieb er doch in einem andern Punkt wieder am Alten, Hergebrachten haften. Es ist dies die Treppenanlage, die, wenn auch

---

[1] Cam. A. Kulmbach fasc. I, 5a, fol. 10 u. 21.

[2] Schmidt, Das Königreich Bayern, seine Denkwürdigkeiten und Schönheiten. München 1879. II. 49.

[3] Heinritz, Die Regierungsjahre des Markgrafen Christian. AO. 1833. S. 24.

in gewissem Sinn etwas modernisiert, doch noch die Idee des Wendelsteins, dieser Lieblingsschöpfung der deutschen Renaissance, zur Ausführung bringt. Eine grossgedachte, mit dem Gebäude in logischer Weise verbundene Treppenanlage, die in Italien damals schon zu solcher Entwicklung gelangt war, kannte die Kunst der deutschen Renaissance noch nicht; ja wir werden sehen, dass man sogar noch im folgenden Jahrhundert — wenigstens in unseren Landen — nicht im Stande war, die alten Baugedanken vollständig über Bord zu werfen.

In Bayreuth ist der Treppenturm allerdings etwas umgestaltet und zu einer Schloss und Stadt beherrschenden monumentalen Anlage erweitert. Auf achteckigem Grundriss steigt der imposante, ursprünglich vollständig schmucklose Turm, nur in seiner gewaltigen Masse durch gothisch profilierte, schräg gestellte Fenster unterbrochen, empor, um sich oben in acht rundbogigen Thüren auf eine Steinballustrade zu öffnen; bekrönt wurde der ganze Bau einst von einer für die Zeit charakteristischen Kuppel mit Laternenaufsatz.

Das meiste Interesse bietet jedoch die innere Einrichtung des Turmbaues. Um die hier abgerundeten Aussenwände windet sich nämlich bis zur Gallerie eine breite Rampe empor, deren achteckige hohle Spindel wieder eine schmale Wendeltreppe enthält; die Rampe selbst, die ein Hinauffahren oder Reiten bis zur Höhe des Turmes gestattet, ruht auf einem durch die eigentümliche Anwendung etwas verschobenen Netzgewölbe mit noch vollständig gothisch profilierten Rippen.

Ueber die Entstehungszeit des Turmes ist wiederum nichts bekannt; dass er nicht von Charles Philippe Dieussart, wie Gurlitt angibt, [1] gebaut sein kann, lehrt nicht nur der ganze künstlerische Charakter der Anlage, sondern zeigt auch ein Grabdenkmal vom Jahre 1615 in der Friedhofkapelle zu Bayreuth, wo das dort angebrachte Stadtbild schon von dem imposanten Turm überragt wird.[2] Zugleich erkennen wir auch, dass die oft citierte Angabe, der „grosse Saal“ sei 1626 gebaut, falsch sein muss; denn man

---

[1] Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889. S. 105.
[2] Abbildung bei Holle, Alte Geschichte der Stadt Bayreuth. Bayreuth 1833. Titelbild.

wird wohl kaum zuerst eine Stiege und 10 Jahre später das Haus dazu bauen. Zudem beweist ein Brief Christians an den Bischof von Bamberg aus dem Jahre 1621,[1] in dem er um eine Partie „Nussbaumen Holtz“ bittet, da „der in Arbeit befindliche Teck des Neuen sahls im Schloss“ bei dem grossen Brand in Bayreuth (1621) vernichtet worden sei, zur Genüge, dass damals der Saalbau, im Aeusseren wenigstens, schon vollendet gewesen sein muss.

Die erwähnte Jahreszahl 1626 bezieht sich also wahrscheinlich nur auf die weitere Innendekoration, die wohl von einem Meister Heinrich Friedrich Frank ausgeführt wurde. Wenigstens hat sich eine Zeichnung erhalten mit einer Thürverkleidung in den jetzt schon ganz geläufigen barocken Formen, korinthischen Säulen und Nischen mit verschiedenen Figuren, teils aus Marmor, teils von schwarzem Serpentinstein, die neben der Bemerkung, dass sie für den grossen Saal im Bayreuther Schloss gefertigt ist, die Unterschrift genannten Meisters trägt.[2]

Ausser dieser Dekoration, (wenn anders sie überhaupt ausgeführt wurde), waren die Innenwände des Saales noch durch paarweis gestellte jonische Pilaster gegliedert[3] und mit den lebensgrossen Bildern der Grafen von Zollern, der Ahnen des Fürstenhauses, geschmückt.[4] Als weitere Zierde dienten 56 Stück von Gabriel Mördier in Nürnberg 1618 bezogene „Niderlandische Tappezarie“, die „poetische Sachen, die historiam von Abraham, allerlei schönes weid- und Jachtwerk“ darstellten.[5]

Später (1748) wurde der riesige Saal auf Veranlassung der Markgräfin Friederike umgebaut;[6] nach dem Brand des Schlosses im Jahre 1753 als Getreideschütte benutzt, dient er heute ganz schmucklos und mit einer unglaublich geschmacklosen gothisierenden Holzdecke ausgestattet, den Verhandlungen des Schwurgerichts.

Auch über den Erbauer des „grossen Saals“ und der „Turm Stiege Schneckenweiss ohne Stupffen“ besitzen wir, keine urkundlichen Nachrichten; wir dürfen jedoch diese Bauten um so sicherer

---

[1] Bam. KA. Schloss Bayreuth S. III, Gest. 19 f. 5.
[2] Bam. KA. ebenda.
[3] Stich von 1639 in Privatbesitz.
[4] Hagen, Der Rittersaal des alten Schlosses zu Bayreuth AO. 1854. 91 ff.
[5] Bam. KA. «Künstler auf Plassenburg etc.».
[6] Hagen, Rittersaal S. 92.

Meister Michael Mebart zuschreiben, als dieser allein gerade damals ausschliesslich in Bayreuth thätig war und einzelne Details, wie die vergoldeten Fenstergesimse des Saalbaues mit dem niederländischen Charakter der ihm bis jetzt zugeschriebenen Werke vollständig im Einklang steht; auffallend sind nur die ausgesprochenen gothischen Formen des Turmes.

In Bayreuth baute Mebart weiterhin nach dem grossen Brande der Stadt im Jahre 1605 die eingeäscherte lateinische Schule wieder auf (1609—1611),[1] ebenso das Schiff der Stadtkirche (1611—1614).[2] Auch nach der nächsten Feuersbrunst im Jahre 1621 stellte er die zum zweitenmale abgebrannte Kirche wieder her.[3] Demnach dürfen wir also die Entstehung von Turm und Saalbau wohl in die Jahre zwischen 1607 und 1620 setzen, eine Vermutung, die ihre Bestätigung wenigstens einigermassen in der Thatsache findet, dass Markgraf Christian gerade damals (1608) die beiden bekannten Nürnberger Architekten, den jüngeren Jacob Wolf und seinen gleichnamigen Vater für kurze Zeit an seinen Hof berief, wo sie Vorschläge zu einem in Aussicht genommenen Bau machen sollten.[4] Welchen Einfluss allerdings der Erbauer des Nürnberger Rathauses auf den Saalbau des Bayreuther Schlosses hatte, lässt sich bei der nachherigen Umgestaltung der ganzen Anlage kaum mehr nachweisen.

Neben der prunkvollen Ausstattung seiner Residenz suchte Markgraf Christian auch die Befestigung seiner Hauptstadt, die mit ihren mittelalterlichen Verteidigungseinrichtungen nicht mehr genügend Schutz bot gegen die verbesserten Schiesswaffen und die moderne Art der Kriegsführung, in einer den fortgeschrittenen Bedürfnissen entsprechenden Weise zu vervollkommnen. Bastionenartig liess er ebenfalls durch Meister Mebart im Jahre 1617 den Schlossberg befestigen und baute an das Schloss selbst das obere Thor mit einer Schlagbrücke und einem Ravelin im Stadtgraben. Bis auf das Thor sind alle diese Bauten für uns eigentlich belanglos; auch dieses selbst — jetzt längst verschwunden — zeigte nur wenig Schmuck: derbe Rustikaarchitektur an den Ecken, ge-

---

[1] Cam. A. Generalia fasc. I, 1.
[2] Fickenscher, De fatis Baruthi. Baruthi 1674 p. 23.
[3] Heinritz, Bayreuth. S. 33.
[4] Mummenhoff S. 176. Ratsverlass vom 24. Mai 1608.

quaderte dorische Pilaster; über dem Hauptgesims erhoben sich, ebenso wie beim Zeughaus zu Plassenburg, drei gedrungene Pfeiler, die das lange steinerne Walmdach tragen.[1]

Derselben Entwicklungsperiode gehört noch ein Bau in Bayreuth an, die sog. Kanzlei, jetzt kgl. Regierung von Oberfranken.

Nachdem schon der Landtagsabschied vom 11. November 1617 beschlossen hatte, in der Hauptstadt des Fürstentums ein „ordentliches Kanzlei- und Landhaus" zu errichten,[2] ging man 1625[3] daran, die bereits unter Georg Friedrich 1557—1563 auf den Trümmern des alten meranischen Schlosses entstandene Kanzlei durch einen grösseren Neubau zu ersetzen.

Spätere An- und Umbauten, von denen der bedeutendste 1646—48 vorgenommen wurde, haben den Charakter des Gebäudes ebenso wie einige moderne Aenderungen fast vollständig verwischt. Erhalten hat sich von dem ursprünglichen Bau nur der Mittelrisalit mit starken Eckbossen, dessen Thor, von zwei jonischen Säulen flankiert, auf sonderbar barockem Thürsturz der gebrochene Giebel mit den Gestalten der Justitia und Temperantia schmückt.

Als den Baumeister der Kanzlei dürfen wir Abraham Schade annehmen, der seit 1624, also wohl nach dem Tod oder Wegzug Mebarts, als Baumeister erwähnt wird und schon seit 1619 als Bauschreiber ein Schüler desselben gewesen war;[4] die Figuren des Portals dagegen fertigte Abraham Gross, ein aus Kulmbach stammender Bildhauer.[5] Neudörffer, der ihn in seinen Nachrichten allerdings Grass nennt, ein Fehler, der auch in spätere Publikationen übergegangen ist,[6] bezeichnet ihn als einen berühmten Mann, von dem auch die „4 Monarchien" am Rathaus zu Nürnberg und die Kamine im Innern desselben herrühren sollen. Obwohl diese Arbeiten von anderen dem Leonhard Kern bezw. seinem Sohn Johann Jacob zugeschrieben werden,[7] so ist es doch wegen der grossen Ueber-

---

[1] Zeichnungen bei Holle Nr. II, III, IV, wo die Bauten in das 15. Jahrhundert (!) gesetzt werden.

[2] Heinritz, Markgraf Christian S. 31.

[3] Reiche, Bayreuth geschildert. Bayreuth 1795. S. 31.

[4] Cam. A. Landschaftliche Bausachen. Culmbach. fasc. I, 1. a.

[5] Heinritz, Bayreuth S. 33.

[6] Lochner, «Johann Neudörfers Nachrichten etc.» Quellenschriften zur Kunstgeschichte. Wien 1875. X, 203 u. A.

[7] Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon. München 1838 ff.

einstimmung derselben mit denen der Kanzlei zu Bayreuth sehr wahrscheinlich, dass Neudörffer mit seiner Behauptung recht behält. Uebrigens kommt Mummenhoff in seinem Rathauswerk[1] auf Grund archivalicher Notizen zu demselben Resultat. Die Jahreszahl 1654, die Heinritz für die Aufstellung der Figuren angibt,[2] bezieht sich wohl nur auf die Erneuerung der aus Eisen gearbeiteten Embleme, die in den Stürmen des Krieges zu Verlust gegangen sein mögen.

Mit diesen Bauten sind wir auch schon in der letzten Phase der deutschen Renaissance angelangt, wenn anders wir überhaupt die Herrschaftszeit dieses Stils bis zum Ausbruch des grossen Krieges ausdehnen wollen.

Während noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts, in der Blüthezeit der eigentlichen deutschen Renaissance, die Baukunst sich damit begnügte, die teilweise noch mittelalterlichen Gedanken ihrer Schöpfungen weiter zu verarbeiten und sich fremder Einfluss nur an der Dekoration einzelner, besonders hervortretender Teile, wie an Thüren, Erkern und Giebeln kundgab, umgeschaffen jedoch in deutschem Geiste und für deutsche Sitte, finden wir in konsequenter Weiterbildung der einmal eingeführten künstlerischen Ideen, allerdings erst unter dem Einfluss einer Reihe von Strömungen verschiedenen Ursprungs, allmählig ein sich immer mehr entwickelndes Streben, dem ganzen Bau eine einheitliche Grundidee zu unterlegen, nicht mehr willkürlich, symmetrielos und doch so anheimelnd zu gestalten, sondern mit dem Blick auf das Ganze und den Gesamteindruck ein einheitliches Werk mit bewusster Durchführung aller Teile zu schaffen. Geht zwar die liebenswürdige Anmut, die wir an den früheren Schöpfungen deutscher Renaissance so zu würdigen und zu bewundern wissen, jetzt verloren, so tritt als reichlicher Ersatz ein imposanter, grosser Zug des Gesamtgedankens dafür ein.

Beispiele dieser erst wirklich monumentalen Baukunst finden wir fast bei allen bedeutenderen Bauten von Beginn des 17. Jahrhunderts, so um nur im heutigen Bayern zu bleiben, in dem Schloss zu Aschaffenburg (1605—1613), im Rathaus zu Augs-

---

[1] S. 151, 182, 294, wo allerdings die Schreibweise Grass wieder angenommen ist.

[2] Heinritz, Bayreuth S. 37.

burg (1615), zu Nürnberg (1613—1619) und ähnlichen Werken dieser Epoche.

Diese fortschreitende Entwicklung, die die Kunst der Renaissance in den deutschen Landen nahm, lässt sich auch in unsern Fürstentümern Schritt für Schritt verfolgen.

Zuerst noch — auch in den Zierformen — der Kampf zwischen der Gothik und der neuen Kunst. Langsam nur, gewinnt diese Eingang; mehr und mehr finden die neuen Dekorationsmotive besonders ausgehend von der Schule der Certosa Anklang und Verwendung, bis wir ihre Verwertung zu einer Prachtschöpfung, wie die Plassenburg, gesteigert sehen. Aber schon gegen das Ende des Jahrhunderts sind es nicht mehr die reinen Formen der Frührenaissance, die zur Anwendung gelangen, schon werden die Gedanken der Hochrenaissance, untermischt allenthalben bereits mit barocken Elementen unter dem Einfluss niederländischer Architekturen auch in unsere fränkische Baukunst herübergenommen, bis der gegen das Ende der Entwicklung immer mehr sich steigernde fremde Einfluss in der Anlage einheitlicher monumentaler Bauten sich ausprägt, denen in gewissem Sinne die Paläste Roms und Genuas zum Vorbilde gedient haben.

Auch im Fürstentum Bayreuth bezeichnet den Schlusspunkt der Entwicklung, die dann so rasch und so rauh durch den Krieg gehemmt und vollständig unterbrochen wurde, einer dieser Monumentalbauten, das Schloss Scharffeneck.

In dem Städtchen Bayersdorf, das schon im Jahre 1391 durch die Burggrafen von Abt und Convent des Klosters Münchaurach erkauft worden war, hatte Markgraf Johann Alchymista 1457—64 ein Schloss erbaut und mit verschwenderischer Pracht ausgestattet,[1] das jedoch im bundesständischen Krieg durch den Kommandanten der bambergischen Festung Forchheim niedergebrannt (1553) und erst durch Georg Friedrich wiederhergestellt worden war. Markgraf Christian fasste nun den Plan, an Stelle der alten Burg ein neues, prächtiges Schloss zu erbauen. Die Nachrichten über diesen Bau sind, wie immer, sehr dürftig und verworren; 1604, 1614,

---

[1] Bavaria III. I, S. 1241.

1625—30,[1] 1627[2] werden als Baudaten angegeben. Am meisten Wahrscheinlichkeit haben auch aus stilistischen Gründen die beiden letzten Angaben für sich, die sich ja ganz gut vereinigen lassen, besonders da feststeht, dass das Schloss noch vor seiner Vollendung (1632—33 konnte wegen des Krieges nicht gebaut werden)[3] im Jahre 1634 von dem Oberst Schlötz (Schlöz) zu Forchheim zerstört wurde infolge der Zwistigkeiten, die sich zwischen dem Bistum Bamberg und Markgraf Christian wegen des strittigen Grund und Bodens, auf dem das Schloss stand, ergeben und die schon einmal im Jahre 1556 zur Herausgabe einer gedruckten Streitschrift geführt hatten.[4] Die Vorarbeiten begannen wohl bereits 1624, denn schon in diesem Jahre hielt sich der später zu nennende Baumeister in Bayersdorf auf.[5]

Nach der Zerstörung durch Schlötz blieb Scharffeneck zwei einhalb Jahrhunderte als imposante Ruine stehen; erst die prosaische moderne Zeit vernichtete einen der bedeutendsten Zeugen deutscher Fürstenmacht im jetzigen Bayern; 1891 wurde das Gebäude auf Abbruch verkauft, ein Geschäft, das so gründlich durchgeführt wurde, dass heute kaum mehr schwache Spuren der einst so grossartigen Schlossanlage vorhanden sind.

Das Andenken des Schlosses Scharffeneck ist uns nur in einer sehr dürftigen Zeichnung erhalten, die der jüngere Köppel, ein wenig talentierter Kupferstecher vom Ende des 18. Jahrhunderts, dem schon erwähnten Buch seines Vaters beifügte. Ausserdem bewahrt das k. Kreisarchiv Bamberg einige feingezeichnete Originalpläne[6] und der historische Verein von Mittelfranken sieben „perspectivische Aufrisse“ des Schlosses.[7]

Der Grundriss ist genau derselbe wie der des Aschaffenburger Schlosses; vier Flügel um einen annähernd quadratischen

---

[1] Füssel, Unser Tagebuch. 2. Bd. Erlangen 1787. 1788. S. 230.

[2] Hutzelmann, Geschichte der Stadt Bayersdorf und des Schlosses Scharffeneck. Programm der Realschule zu Fürth. Fürth 1894. S. 46.

[3] Bam. KA. Akt Bayersdorf 1630—32.

[4] Moebius, Nachrichten vom Schloss Bayersdorff. Manuscript im K. Kreisarchiv Bamberg.

[5] Jaeck, Bamberger Jahrbücher. Bamberg. S. 310.

[6] Plansammlung Nr. 121 u. 128.

[7] Jahresbericht 1832. S. III. Nr. 51. Diese Pläne konnten leider nicht mehr aufgefunden werden.

Hof gruppiert, in den äusseren Ecken mit vier riesigen, ebenfalls quadratischen Türmen besetzt, ein Baugedanke, der anscheinend von der Grundrissbildung französischer Schlösser der Früh-Renaissance ausgehend,[1] sich allmählig wachsenden Bedürfnissen anpassend entwickelt hatte und auf dem Wege über Deutschland besonders im 17. Jahrhundert Eingang in Dänemark und Schweden fand, wo einzelne Bauten wie das durch Nicodemus Tessin d. Ä. aus Stralsund 1654—79 errichtete Skokloster am Mälarsee ausdrücklich „efter de tysca furttenborgarnas mönster" — nach Art der deutschen Fürstenschlösser — angelegt wurden,[2] in Grund- und Aufrissgestaltung genau dem Aschaffenburger Schloss entsprechend.

Die Fassadenbildung von Scharffeneck hingegen zeigt genau dieselben Motive wie die Aussenfront des kurz vorher (1613-19) entstandenen Rathauses zu Nürnberg, das gequaderte Untergeschoss, die mit Rahmenprofil versehenen Fenster des ersten und zweiten Stockwerks horizontal geschlossen, die des dritten abwechselnd mit geraden und runden Giebeln bekrönt. Die Ecken sind auch hier mit kräftigen Buckelquadern ausgestattet; breite doppelte Gesimsbänder trennen die einzelnen Stockwerke in kräftiger Horizontaltendenz, die in wirksamem Gegensatz zu der Vertikallinie der massigen Ecktürme steht. Wunderlich jedoch sind die grossen runden Löcher des als Mezzanin gestalteten vierten Stockwerks, eigentlich der einzige selbständige Gedanke an dem ganzen Bau. Thore und Eingänge weisen einfache, derbe Rustikadekoration auf. Eine Beschreibung weiterer Details zu geben, ist nach den mir vorliegenden Zeichnungen leider nicht möglich; auch die oben erwähnten Originalpläne bieten weiter nichts Bemerkenswertes.

Hinter dem eigentlichen Hauptbau lag noch ein grosses, wohl wirtschaftlichen Zwecken dienendes Gebäude mit 3 Flügeln; die ganze Anlage war stark befestigt mit den üblichen 5 Bastionen, um die zur besseren Verteidigung noch die Regnitz herumgeführt werden sollte, ein Plan, zu dessen Ausführung der Markgraf das erforderliche Geld — bezeichnend für ihn und seine Zeit — von

---

[1] Abbildungen bei Lübke, Geschichte der Renaissance in Frankreich. Stuttgart 1885.

[2] Sveriges historia. Stockholm 1878. IV. S. 621.

dem bekannten Alchymisten, Baron Kronemann, herstellen lassen wollte.[1]

Wenn auch das Schloss zu Bayersdorf eigentlich kein originales Kunstwerk darstellt, so muss doch der Eindruck, den der ganze Bau machte, ein monumentaler gewesen sein; wie aus einem Gusse stand er da, kriegerisch und trotzig, wie die Zeit, die ihn geschaffen.

Als Baumeister wird der kurbrandenburgische Architekt Valentin Junker genannt,[2] nach dessen Angaben Georg Bonalino im Jahre 1626 den Chor der protestantischen Kirche zu Bamberg errichtet hatte.[3] Es scheint, dass Junker, dem von anderer Seite[4] auch der Bau des Aschaffenburger Schlosses irrtümlich zugeschrieben wird, gerade für den Schlossbau zu Bayersdorf von Christian berufen wurde, da ausserdem als fürstlicher Baumeister der oben genannte Abraham Schade weiterhin noch thätig ist.[5] Sein Anteil an dem Schloss Scharffeneck war jedoch gewiss nur ein unbedeutender; dagegen gibt uns die Mitteilung, dass der ebenfalls bereits erwähnte Erbauer des Nürnberger Rathauses Jacob Wolff d. J. den Markgrafen Christian bei Bauten in Frauenaurach im Jahre 1616 mit seinem Rat unterstützte,[6] wohl die Berechtigung, bei den regen Beziehungen zwischen dem Markgrafen und der freien Reichsstadt auch Wolffs Mitwirkung beim Bau des Schlosses zu Bayersdorff anzunehmen, während andererseits das ebenfalls kurz vorher entstandene Schloss zu Aschaffenburg direct sogar die Veranlassung zu dem von Markgraf Christian unternommenen Neubau abgegeben zu haben scheint, da berichtet wird, dass in den Grundstein desselben die auf die Vollendung des Aschaffenburger Schlosses (1614) geprägte Denkmünze eingelassen wurde.[7]

---

[1] Holland, Der Cagliostro von Bayreuth. Bayerland 1892. S. 452 ff.

[2] Jaeck, 2. Pantheon der Litteraten und Künstler Bambergs. XI. Jhrdt. bis 1844. Bamberg 1844.

[3] Heller, Geschichte der protestantischen Pfarrkirche zu Bamberg. Bamberg 1844. S. 42.

[4] Pieverling, Bayersdorf u. Scharffeneck. AM. 1852. S. 65.

[5] Cam. A. Kulmbach fasc. I, 1a.

[6] Mummenhoff S. 176. Ratsverlass vom 30. April 1616.

[7] Pieverling S. 65.

Es ist sehr zu bedauern, dass gerade diejenigen Schöpfungen, die von der Baulust und dem Kunstsinn auch unserer Fürsten ein glänzendes Zeugnis abgelegt hätten, Schloss und Lusthaus zu Ansbach, Schloss Scharffeneck und viele andere Bauten der brandenburger Markgrafen gänzlich vom Erdboden verschwunden sind; immer wieder hat das neue Jahrhundert und die „neue" Kunst die Werke des vergangenen und seiner Kunstübung vernichtet.

Würden sich alle diese Bauten, ebenso wie die Schöpfungen der anderen deutschen Fürsten zu gleicher Zeit bis auf unsere Tage vollständig erhalten haben, würde ferner die Kenntnis der noch bestehenden Denkmale jener Epoche allgemeiner geworden sein und wären auch Bauten, die etwas abseits der grossen Heerstrasse, verborgen oft in stillen, selten besuchten Thälern lagen, in den Bereich kunsthistorischer Betrachtungen gezogen worden ebenso wie die gleichzeitigen Werke in grossen, jetzt noch lebhaft frequentierten Städten, so würde man nicht versucht worden sein, in etwas gegen die thatsächlich vorliegenden Verhältnisse zu verstossen, indem man, allerdings auch infolge der alten, engen Begrenzung des Begriffes, die Renaissance in Deutschland speziell als die Kunst der deutschen Städte bezeichnete. Dadurch aber, dass man die beiden vor allem bekannten Beispiele einer hervorragenden städtischen Kunstthätigkeit während der Renaissanceperiode — Augsburg und Nürnberg — herausgriff, das einmal gewonnene Resultat verallgemeinerte und auch auf andere Städte in gewissem Sinne ausdehnen wollte, kam man zu dieser falschen Ansicht, die besonders durch den Umstand unterstützt wurde, dass die bedeutenderen Schöpfungen städtischer Gemeinwesen sich infolge glücklicher Verhältnisse in weit grösserer Zahl erhalten haben und ihre Kenntnis eben eine viel weitere Verbreitung gefunden hat als die hervorragender fürstlicher Bauten dieser Epoche.

Es ist allerdings richtig, dass die jungen Keime der neuen Kunst im Anfang des 16. Jahrhunderts eine sorgsam gehegte Pflanzstätte in den deutschen Städten fanden, dass besonders die erste Phase der deutschen Renaissancebewegung, die sich ja bekanntlich fast nur auf Malerei, Plastik und die mit Unrecht so genannten reproducirenden Künste erstreckte, eine eigentliche Entwicklung nur in den Städten gefunden hat. Dabei dürfen wir aber zwei Punkte nicht ausser acht lassen. Wenn wir sehen, wie

in einzelnen Städten die neuen Gedanken zuerst aufgegriffen und verwertet werden, so ist dies gewiss nicht dem Einfluss des ganzen, städtischen Gemeinwesens zuzuschreiben, sondern einzig und allein den einzelnen künstlerischen Individualitäten selbst, die meistens noch aus der Blütezeit deutschen Städtewesens heraus sich entwickelt hatten. Ferner dürfen wir nicht übersehen, dass gerade die bedeutendsten Künstler dieser Epoche ihre Aufträge zum guten Teil nicht von dem Stadtrat, der Verkörperung des Begriffes „Stadt“, sondern nicht zum wenigsten von den deutschen Fürsten erhielten, oder von Mitgliedern alter Patriciergeschlechter, die eben im Kleinen hier die Rolle der Fürsten übernommen hatten. Von einer eigentlich städtischen Kunstpflege kann aber nur dann die Rede sein, wenn die ganze Stadt, wenn besonders der Repräsentant des städtischen Gemeinwesens, der Rat der Stadt, sein Interesse für die Kunst an den Tag legt und dieses Interesse durch entsprechende Aufträge bethätigt. Und dies kann eigentlich wieder nur geschehen durch Erbauung prächtiger Rathäuser und anderer öffentlicher Gebäude, durch deren Dekoration und Ausschmückung und durch werkthätige Unterstützung des aufblühenden Kunsthandwerks.

Auch diese Phase der Entwicklung ist ja bei den Städten einmal eingetreten: sie ging aber, wie so oft in der Geschichte der Kunst, teilweise Hand in Hand mit dem Aufschwung in politischer und wirtschaftlicher Beziehung, den die deutschen Städte besonders im 15. Jahrhundert genommen hatten und äusserte sich entsprechend dem Wesen des Mittelalters mehr in Errichtung gewaltiger Dome und Kirchen, zu denen jeder Bürger sein Scherflein beibrachte und bei denen der Rat, d. h. die Stadt selbst thatsächlich als schöpferische Kraft angesehen werden muss. Eine Nachblüte städtischer Kunstpflege trat erst wieder in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts ein und auch da wieder nur an einzelnen Orten, wo Lage, Leitung und glänzende finanzielle Verhältnisse ein Gegengewicht geschaffen hatten gegen die gerade in dieser Periode so kraftvoll erstarkende Fürstenmacht.

Plastik und Malerei. Kunstgewerbe.

Was Bildhauer und Maler in dieser für die Baukunst so arbeitsreichen Zeit in unseren Landen geschaffen haben, ist wie überall in Deutschland — nicht nur in Hinsicht auf die höfische Kunst — besonders gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts nicht mehr sehr bedeutend.

Der unleugbare Rückschritt, den vor allem die deutsche Malerei nach dem Jahre 1543 nahm, hängt jedoch nicht, wie man oft fälschlich annahm, mit dem sich allmählich immer mehr geltend machenden italienischen Einfluss zusammen; einzig und allein persönliche Verhältnisse sind es, die uns in der deutschen Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und weiterhin glänzende Namen und bedeutende Kunstwerke vermissen lassen. Es war eben kein Meister mehr da, der so wie Dürer durch seine Kunst alles gleichsam mit sich fortreissend, einen Mittelpunkt für die deutsche Malerei in den folgenden Zeiten gebildet hätte.

So fällt auch die Lebenszeit des einzigen bedeutenderen Malers, den unsere Lande hervorgebracht, Hans Suess v. Kulmbach, in eine Zeit, wo Fürst und Volk noch tief im Banne des Mittelalters und seiner Anschauungen lagen, und es ist so bezeichnend für den damaligen Stand der Hofkunst, dass dieser Meister, obwohl zu Kulmbach, dem Sitze seines Fürsten geboren, nach Nürnberg gehen musste, um sich und seine Kunst weiterzubilden. Hans v. Kulmbach kommt also — besonders da er auch schon 1522 starb[1] — für unsere Betrachtung ebensowenig in Betracht, wie der nach Angabe der Bavaria[2] zu Kulmbach geborene „Martin

---

[1] Koelitz, Hans Suess von Kulmbach. Leipzig 1891. S. 19.
[2] III. I. S. 555.

Schön", da ja als Schongauers Geburtsort jetzt bekanntlich Colmar nachgewiesen ist.[1] Auch von einer Thätigkeit des 1491 genannten Malers Adam Wagner von Kulmbach für den Hof seines Fürsten ist uns nichts bekannt, obwohl er längere Zeit mit seinem Kollegen Ehrhardt für den Abt Hannolt von Heilsbronn (1479—1498) arbeitete.[2]

Erhalten hat sich von Gemälden, sowie von plastischen Kunstwerken, die für uns in Betracht kommen könnten, verhältnismässig sehr wenig; die reichste Ausbeute bietet uns noch das „Hohenzollernmausoleum" in Heilsbronn.[3] Das Kloster, von Otto dem Heiligen von Bamberg gegründet (1132) und infolgedessen treu den Charakter der Hirsauer Schule wahrend,[4] enthält die Grabstätten der Markgrafen und die Denkmäler, welche die Erinnerung an die toten Fürsten lebendig erhalten sollten für die kommenden Generationen. Und trotzdem die Stürme des Krieges gar oft über das stille Thal des Klosters dahin gebraust sind, haben sich hier weitaus die meisten Monumente fast unversehrt bis auf unsere Zeit erhalten.

Das zeitlich früheste Denkmal des 16. Jahrhunderts, der Sarkophag der Markgräfin Anna,[5] der Gemahlin des Albrecht Achilles, (gest. 1512) zeigt noch durchaus das spielende Mass- und Laubwerk, das für den Ausgang der Gothik so charakteristisch ist. In denselben Stilformen ist auch der von Markgraf Friedrich gestiftete Dreikönigsaltar aufgebaut, dessen Tafelgemälde Michel Wohlgemuth zugeschrieben werden,[6] eine hier nicht näher zu erörternde Streitfrage. Sehr gute Arbeiten sind ferner die Portraits des Markgrafen Georg und des Hochmeisters Albrecht von Preussen, die 1522 von dem bekannten Hofmaler Hans Henneberger aus

---

[1] Burckhardt, Die Schule Martin Schongauers. Basel 1888.

[2] Muck, Geschichte von Kloster Heilsbronn. 3 Bde. Nördlingen 1879/80. I. 247.

[3] Leider kenne ich die Berliner Kunstsammlungen zu wenig, um die dort aufbewahrten, hier einschlägigen Kunstwerke mit in den Bereich der Betrachtung ziehen zu können.

[4] Riehl, Kunsthistorische Wanderungen. Denkmäler frühmittelalterlicher Baukunst in Bayern, bayrisch Schwaben, Franken und der Pfalz. München u. Leipzig 1888. 144.

[5] Stillfried, Kloster Heilsbronn. Berlin 1877. Abbildung Tafel 35.

[6] Stillfried, Altertümer und Kunstdenkmale des erlauchten Hauses Hohenzollern. Berlin 1839 ff. Neue Folge Bd. II.

Königsberg, einem Schüler des Ansbacher Hofmalers Thomas Butterer hergestellt wurden,[1] während die Totentafel des Markgrafen Casimir († 1527) und seiner Gattin Susanne weniger bedeutend ist.[2]

Das erste plastische Denkmal zu Heilsbronn, das uns die Formenwelt des neuen Stiles allerdings in sehr sparsamer und teilweise fast missverstandener Anwendung zeigt, ist das Marmorepitaphium, das Markgraf Georg der Fromme († 1543) sich und seinem Vater Friedrich († 1536) durch Meister Lucas Grünenberg (Gruneberg) aus Nürnberg setzen liess.[3] In der Nische einer Aedikula, deren Kassettengewölbe mit Engelsköpfen verziert ist, knien beide Markgrafen in der Rüstung des 16. Jahrhunderts vor einem Kruzifix, dessen Christus, im Anatomischen allerdings besser durchgebildet, doch noch mittelalterliche Reminiscenzen nicht verleugnen kann. Die flache Nische selbst ist von zwei schmalen Pilastern auf verziertem Postament eingerahmt, an denen die Wappen der mit den Brandenburgern verschwägerten Fürstenhäusern angebracht sind und deren korinthisierende Kapitäle, charakteristisch für den deutschen Meister, auf beiden Seiten verschieden gebildet sind. Oben schliesst das Ganze mit einem Giebelfeld ab, während unten in 4 Blendarkaden eine längere deutsche Inschrift und die Wappenschilde der Gemahlinnen beider Fürsten angebracht sind.[4] Das ganze Denkmal wirkt, wenn auch im Detail noch ohne grosses Verständnis für den neuen Stil gefertigt, doch durch seine stille Einfachheit.

Wie weit ausserdem schon Georgs Beziehungen in künstlicher Hinsicht reichten, zeigt deutlich der Umstand, dass er in Neapel für seinen in Italien (1528) verstorbenen Bruder Gumprecht ein Grabmal errichten liess. Auffallend ist hierbei vor Allem, dass der Charakter des aufrechtstehenden Grabsteins, der sich bis heute in der kleinen Kirche S. Pietro ad aram in Neapel erhalten hat,

---

[1] Muck I. 440. Ueber Henneberger u. seine Thätigkeit in Preussen vgl. Ehrenberg. S. 104 ff. Sein Lehrer heisst hier Bitterer.

[2] Abbildungen bei Stillfried Heilsbronn. Tafel 39. 40. 42.

[3] Stillfried Heilsbronn 157.

[4] Noch in der neueren Literatur wird das Denkmal fälschlich dem bekannten Loy Hering zugeschrieben (vgl. Meyer, Catalog der Abbildungen des Nationalmuseums München 1887. S. 34. Henner, Altfränkische Bilder 1895 u. A.).

mit der Figur des Verstorbenen[1] ein unverkennbar deutscher ist, sodass die Annahme berechtigt erscheint, Georg habe einen deutschen Meister nach Neapel zur Ausführung des Grabmals beordert, denn die Verschickung des grossen Steins über die Alpen ist doch etwas zweifelhaft; möglich ist übrigens auch, dass die Arbeit von einem italienischen Steinmetzen nach der Zeichnung eines deutschen Meisters hergestellt wurde. Auch das Grabdenkmal seines Bruders Johann, Vicekönigs von Valencia († 1525), in dem Kloster Jerusalem bei Valencia, wird nicht ohne Georgs Mitwirkung entstanden sein. Es war um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch wohlerhalten;[2] meine Anfrage über den jetzigen Zustand desselben blieb leider unbeantwortet.

Auch den Grabstein für seine zweite Gemahlin Hedwig von Münsterberg, die 1531 zu Liegnitz starb, liess Georg nicht von einheimischen Künstlern, sondern in Wien anfertigen (1537).[3] Das Denkmal scheint jedoch 1548 beim Abbruch der Karthause vor Liegnitz, der fürstlichen Grabkapelle,[4] vernichtet worden zu sein.

Mit demselben Eifer, mit dem Georg Friedrich auf dem Gebiete der Architektur unter allen brandenburger Fürsten dieser Periode das bedeutendste schuf, setzte er auch Bildhauer und Maler zur Verwirklichung seiner kunstsinnigen Ideen in Arbeit.

Für seinen Vetter Albrecht Alcibiades liess er in Pforzheim, wo der unglückliche Markgraf fern der Heimat 1557 gestorben war, im Chor der St. Michaelskirche ein Grabmal mit der Statue des „Mannlichen Helden“ — eleganter exsculpta[5] — errichten und in der Heilsbronner Klosterkirche durch den uns bereits bekannten Meister Lucas Grünenberg, der noch bis 1578 in Heilsbronn arbeitete,[6] ein lebensgrosses Oelbild des Verstorbenen in

---

[1] Bellermann, Erinnerungen aus Südeuropa. Berlin 1851. Titelbild.

[2] Minutoli, Friedrich I. Kurfürst von Brandenburg. Berlin 1850. II. 42. In der mir bekannten Literatur über spanische Kunst ist das Denkmal nirgends erwähnt.

[3] München Reichsarchiv. Brandenburger Literalien. Schlessische Acta f. 192 Nr. 168d.

[4] Lutsch III. 225. Das «Rathäusliche Archiv» zu Liegnitz bietet ebensowenig wie das K. K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien Aufschlüsse über die Entstehungsgeschichte und den Meister dieses Denkmals.

[5] Zeillerus, Itinerarium Germaniae. Strassburg 1632. S. 563.

[6] Muck I. 448.

voller Rüstung herstellen, eine gute Arbeit, die sich bis heute dort erhalten hat.[1] Auch an dem für Hermann von Minkwitz durch den Schlossteinmetz und Bildhauer Andreas Lorentz von Freiberg gefertigten Grabmal (wo?) scheint Georg Friedrich beteiligt gewesen zu sein, wenigstens wendet sich der Meister an ihn wegen der rückständigen Bezahlung.[2]

In Heilsbronn selbst wieder war schon vordem das alte Monument des Burggrafen Friedrich V. († 1398) „etwas schadhaft worden" (1566); deshalb beauftragte Georg Friedrich den damaligen Abt von Heilsbronn, dasselbe erneuern zu lassen. Auch hiezu berief man wieder den geschickten Lucas Grünenberg, der mit seinem Gevatter Endress Dietrich Seidensticker, ebenfalls aus Nürnberg († 1568), die Arbeit in Angriff nahm.[3] Um das alte Hochgrab wurden neue Seitenwände errichtet, auf deren Flächen, umrahmt von zierlichem Rankenwerk, die Wappenschilder der Brandenburger angebracht wurden; vor den die Wände gliedernden Pilastern fanden 8 kleinere Statuen des alten Denkmals Platz, die Ahnen des Burggrafen darstellend. Auf dem Sarkophag selbst liegt zwischen vier wappenhaltenden Putti die lebensgrosse Gestalt eines Ritters in der Rüstung des 16. Jahrhunderts mit gefalteten Händen, den Löwen zu Füssen; ob hierdurch Burggraf Friedrich dargestellt sein soll, oder Georg Friedrich selbst, wie behauptet wurde,[4] ist für unsere Zwecke gleichgültig; soviel steht fest, dass die Grabplatte bestimmt ein Werk aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, also jedenfalls die von Grünenberg gefertigte ist. Die Bemalung und stellenweise Vergoldung des Denkmals wurde vom Jahre 1568 ab von dem allerdings als „sehr faul und ungeschickt" getadelten Ansbacher Hofmaler Philipp Mauler grossenteils hergestellt,[5] von dem Hofmaler Thomas Butterer jedoch 1572 vollendet.[6] Ueber dem Sarkophag befand sich bis 1866 ein im Jahre 1573 gefertigtes Holzdach auf seltsam geschnürten Säulen.[7]

---

[1] Abbildung bei Stillfried Heilsbronn Tafel 43.

[2] Charlottenburg K. preuss. geheimes Haus- u. Staatsarchiv. I. K. 440. Nr. 28[82]. Briefwechsel des Markgrafen Georg Friedrich fol. 35 ff.

[3] Muck I. S. 448.

[4] Stillfried Heilsbronn S. 164.

[5] Muck I. S. 517 ff.

[6] Stillfried Heilsbronn S. 170.

[7] Hocker, Heilsbronnischer Antiquitäten-Schatz. Onolzbach 1731. S. 18 (Abbildung).

Seiner ersten Gemahlin Elisabeth, die 1578 auf dem Zuge nach Warschau zur Belehnung mit dem Herzogtum Preussen gestorben war, liess Georg Friedrich im Dom zu Königsberg ebenfalls ein prächtiges Denkmal setzen, das in wohl beabsichtigter Anlehnung an das von Cornelis Floris hergestellte Grabmal des Herzogs Albrecht in derselben Kirche 1578—92 für ca. 4463 M. 26 Schilling von dem Bildhauer Wilhelm vom Bloche aus Mecheln errichtet wurde.[1] Der Aufbau erinnert, ohne die Grosszügigkeit seiner Vorbilder erreichen zu können, an die seit Andrea Sansovino beliebten italienischen Wandgräber in Gestalt eines Triumphbogens, in dessen Oeffnung hier zu beiden Seiten eines Sarkophags die verstorbene Fürstin und ihr Gemahl knien, künstlerisch besser durchgeführt als die sonstigen, verschwenderisch verteilten figürlichen Beigaben, die eigentlich ziemlich handwerksmässige Arbeiten sind; feiner und sorgfältiger ist auch der reiche ornamentale Schmuck einzelner Glieder durchgeführt. Immerhin macht das ganze Werk einen recht pompösen Eindruck.

Dem Markgrafen Georg Friedrich selbst jedoch wurde von seinen Nachfolgern Christian und Joachim Ernst 10 Jahre nach seinem Tode ein originelles Denkmal gesetzt, das sich allerdings nur teilweise — wenigstens an seinem ursprünglichen Standort in Heilsbronn — erhalten hat.

Es war aus Holz gefertigt und bestand in einem altarähnlichen Aufbau. Auf 4 marmorierten korinthischen Säulen ruht das Hauptgebälke, das seinerseits wieder ein System von kleineren korinthischen Säulen und drei Wappen trägt. Das Ganze wird gekrönt von Obelisken und einer Kartusche mit dem Wahlspruch des Fürsten: „Si Deus pro nobis, quis contra nos.“ Nach unten wird das Monument abgeschlossen durch Inschrifttafeln und ein reizvoll gezeichnetes ornamentales Schnitzwerk mit Engelsköpfchen und Fruchtschnüren. Zwischen die Säulen waren drei Tafeln eingelassen, auf die der Ansbacher Hofmaler und „Kontrefaktor“ Andreas Riehl, ein Schlesier, der aus kurbrandenburgischen Diensten 1599 nach Ansbach gekommen war,[2] und sein Sohn Leonhard

---

[1] Ehrenberg 110 ff. (Abbildung).

[2] Schulz, Beiträge zur Geschichte der schlesischen Maler. Breslau 1882. S. 130.

den Markgrafen Georg Friedrich und seine beiden Gemahlinnen Elisabeth von Brandenburg und Sophia von Lüneburg lebensgross in ziemlich schablonenhafter Weise gemalt hatten (1615—1616.)[1] Die Gemälde befinden sich gegenwärtig noch in Heilsbronn, während das Schnitzwerk, das 1615 von Georg Brenk aus Windsheim verfertigt worden war, im Jahre 1858 ins bayrische Nationalmuseum nach München kam. Eine Abbildung bei Hocker nach einer Zeichnung des Ansbacher Malers J. C. Fillisch zeigt das Denkmal noch im ursprünglichen Zustand

Auch der Zinnsarg des Markgrafen in der Fürstengruft, den ich nicht selbst gesehen habe, soll mit reichen „im Renaissancestil gravierten Arabesken“ und Inschriften an den Längsseiten geschmückt sein, im mittleren Felde des Deckels der Gekreuzigte von Engeln umgeben;[2] er ist wohl ebenfalls eine Arbeit des Kulmbacher Kupferätzers Stephan Hermann, der seit ungefähr 1582 mit seinem Schüler Mathias Beitler und später mit seinem Sohn Georg in Ansbach thätig war[3] und schon 1591 den Sarg der Markgräfin Aemilia, der Mutter des Markgrafen, mit reicher Dekoration versehen hatte.[4]

Das letzte Denkmal, das sich in der ein kleines Hohenzollern-Museum bildenden Heilsbronner Klosterkirche erhalten hat, der Sarkophag des Markgrafen Joachim Ernst, ist zugleich auch das prunkvollste. Auf mächtigem schwarzen Marmorsarg, der von sechs aus Alabaster gefertigten Adlern getragen wird, ruht die trefflich gearbeitete Erzstatue des Fürsten († 1625), die nur wegen ihrer unförmigen Dicke etwas ungünstig wirkt.[5] An den Ecken sitzen kräftige, jetzt ihrer Embleme beraubte Putten, während zu Häupten der Statue die sehr flott behandelte Fama fast schwebend in die Drommete stösst, als wolle sie weithin den Ruhm des verstorbenen Fürsten künden. Störend für den Gesamteindruck sind auch die äusserst plump gearbeiteten weissen Adler,

---

[1] Stillfried, Heilsbronn S. 162.

[2] Meyer, Die Burggrafen von Nürnberg im Hohenzollern-Mausoleum zu Heilsbronn. Ansbach 1897. S. 146.

[3] Bucher, Geschichte der technischen Künste. Stuttgart 1875—93. 3 Bd. II. S. 336.

[4] Stillfried S. 175. Abb. in den Altertümern. Neue Folge. Berlin 1861. Band II.

[5] Abguss im germanischen Museum zu Nürnberg. Abb. bei Stillfried Heilsbronn Tafel 50.

die erst bei der späteren Zusammensetzung des Denkmals (1711 bis 1726) durch den Bildhauer Friedrich Maucker von Fürstenberg[1] hinzugefügt wurden, ebenso wie die mit massigen weissen Marmor-Einfassungen versehenen Inschrifttafeln, die von Johann Georg Romsteck in Nürnberg gegossen worden waren (1712).[2]

Der ursprüngliche Teil des Denkmals, das fast gleichzeitig mit dem berühmten Grabmonument Kaiser Ludwigs in der Frauenkirche zu München entstanden ist, kann, wenigstens was Technik des Gusses und Feinheit der Ausführung anbelangt, fast dem Münchener Werk an die Seite gestellt werden, wenn es natürlich auch an Reichtum und Pracht der Ausstattung hinter dem Grabdenkmal des Kaisers zurückbleiben musste.

Laut Kontrakt vom 6. Mai 1625 fertigte der uns schon bekannte treffliche Meister Abraham Gross in Kulmbach für die stattliche Summe von 3200 Reichsthalern das Modell der Figur nach einem ihm zugestellten „Contrefait" aus Wachs; von ihm rührt also anscheinend der Gesamtentwurf des Denkmals her, das wohl wenigstens im Modell in Bayreuth hergestellt wurde, da die Wittwe des Bildhauers am 3. Januar 1634 berichtet, dass das Monument bis auf wenige Stücke jetzt von Bayreuth nach Heilsbronn geschafft worden wäre.[3] Die Ausführung des Gusses übernahm für 500 Reichsthaler Meister Georg Herold, ein Mitglied der bekannten Nürnberger Giesserfamilie,[4] die besonders im 17. und 18. Jahrhundert sich durch gute, jetzt leider überall zerstreute oder zu Grunde gegangene Arbeiten einen bekannten Namen zu erwerben verstand.[5]

Mit dem Sarkophag Joachim Ernst ist die Reihe der Monumente der Hohenzollern in der Klosterkirche zu Heilsbronn beendet.

Das letzte künstlerisch wertvolle Grabdenkmal überhaupt,

[1] Stillfried S. 181; bei Muck (III. S. 270) heisst er Manger.

[2] Muck III Heilsbronn S. 270 (auch inschriftlich).

[3] Stillfried Heilsbronn S. 180.

[4] Ebenda S. 179.

[5] So goss, um nur eines zu erwähnen, Wolf Hieronymus Herold, der Sohn Meister Georgs, 1683 die für die Prager Brücke bestimmte Statue des hl. Nepomuck. (Dlabacž, Allgemeines Künstlerlexikon für Böhmen, Mähren und Schlessien. 3 Bde. Prag 1851. I. 616. S. auch Doppelmaier S. 303, Nagler u. A.).

das die Angehörigen des Brandenburger Fürstengeschlechts in Franken sich errichteten, ist das der Markgräfin Sophia, der zweiten Gattin Georg Friedrichs († 1639), im Chor der St. Lorenzkirche zu Nürnberg. Erst nach Beendigung des 30jährigen Krieges entstand der Markgräfin Monument, merkwürdiger Weise in der alten freien Reichsstadt; es wurde am 28. Mai 1649 „in vier Wochen aufgerichtet“.[1] Auf einem Unterbau von grauem Marmor erheben sich vier weisse korinthische Säulen, in ihrem Unterteil von graziösem Weinlaub umrankt, die eine grosse Muschelnische einrahmen, in der mit gefalteten Händen die gut und lebenswahr gearbeitete Gestalt der verstorbenen Fürstin kniet. Im grauen Marmorfries sind ebenso wie hinter den Säulen viele gemalte Wappen angebracht; auf dem gebrochenen Rundgiebel halten Engel die Wappenschilde von Braunschweig und Lüneburg — sonderbarer Weise ist das Brandenburger Wappen nur ganz nebensächlich behandelt — während auf dem dazwischen angebrachten Aufsatz die segnende Gestalt des Erlösers steht, von Engeln begleitet. Der Wechsel von grauem, schwarzem und weissem Marmor, die reiche Verwertung von Engelsgestalten und ihre lebhaft bewegte Bildung, die gebrochenen und stark verkröpften architektonischen Glieder stempeln das Grabmal der Markgräfin Sophia schon zu einem ausgesprochenen Werk des üppigsten Barock. Ob vielleicht Georg Schweigger, der dazumal mehrere Epitaphien in Nürnberg fertigte, der Meister unseres Denkmals ist, muss vorläufig Vermutung bleiben.

Ausser den Grabmonumenten des Fürstenhauses ist so gut wie nichts von Werken der Malerei oder Plastik aus der Renaissanceperiode in unseren Landen vorhanden; nicht einmal in den Kirchen der beiden Fürstentümer haben sich wertvollere Zeugen einer regen Kunstthätigkeit nach dieser Richtung hin erhalten. Denn in der Konzentration der Kunstübung des ganzen Landes in die Hauptstädte, die bei einer so ausgesprochenen höfischen Kunst, wie sie sich in unsern Fürstentümern findet, nicht Wunder nimmt, liegt ein grosser Nachteil, der hier ganz besonders durch die teilweise heute noch recht ungünstige finanzielle Lage der Bevölkerung vergrössert wird.

---

[1] Würfel, Diptycha ecclesiae Laurentianae. Nürnberg 1756. S. 20.

Aus diesem Grunde ist auch das flache Land so kunstarm und je weiter wir uns von der Hauptstadt entfernen, desto unansehnlicher werden die Bauten, desto geschmackloser ihre Dekoration. Nur selten nimmt ein Werk der in der Landeshauptstadt ansässigen Kunstschulen, wenn wir hier von solchen überhaupt jetzt schon sprechen dürfen, seinen Weg auch hinaus aus der Stätte seiner Entstehung, da alle verfügbaren Kräfte aufgeboten werden müssen, um allein die sich am Hofe geltend machenden Bedürfnisse zu befriedigen. Deshalb sind es auch wieder nur die Kirchen der Hauptstädte, die während dieser Zeit etwas reicher ausgestattet wurden, so vor allem die Maria-Magdalena-Kirche (jetzt protestantische Stadtkirche) zu Bayreuth, ebenso wie die Hauptkirche zu Kulmbach; hier haben sich einige Werke dieser Epoche erhalten, die von den am Hofe der Markgrafen lebenden Künstlern hergestellt, zum Teil auf direkte Veranlassung des Fürstenhauses entstanden sind.

Der Altar in der schönen spätgothischen Stadtkirche zu Bayreuth wurde von der Markgräfin Maria, der Gemahlin Christians, 1615 gestiftet, nachdem die Feuersbrunst des Jahres 1605 den alten Altar zerstört hatte.[1] Nach inschriftlichem Zeugnis fertigte die Schnitzereien der Nürnberger Flachmaler Leonhard Brechtel, während die Gemälde, die später (1822) durch neue ersetzt wurden und jetzt verschollen sind, von dem damaligen Hofmaler Heinrich Bollandt hergestellt wurden, der 1577 geboren, besonders für Markgraf Christian sehr viele Malereien anfertigte. Er lebte noch 1651 in Bayreuth, wo sich ein recht handwerksmässiger Christus mit unzähligen Spruchzetteln von ihm erhalten hat (jetzt in der Sakristei der Stadtkirche). Der Altar selbst zeigt den üblichen Aufbau korinthischer Säulen, durch die er in drei Abteilungen geschieden wird, ein Schema, das teilweise noch an gothische Flügelaltäre erinnert; originell ist die Bekrönung des Ganzen, das Wappen Christi, ähnlich gebildet wie die zur Seite angebrachten Wappen des Markgrafen Christian und seiner Gattin, in seiner ganzen Blasionierung eine heraldische Curiosität.

Der aus dem gleichen Jahre (1615) stammende Taufstein

[1] Historische Beschreibung der Hauptstadt Bayreuth. MS. Kreisarchiv. Bamberg 48 I. Rep. 105.

derselben Kirche mit verschiedenen Reliefs ist ein nicht sehr bedeutendes Werk des uns schon bekannten Nürnberger Meisters Hans Werner,[1] während die von demselben Künstler gefertigte Kanzel, die nach Sighart[2] von Samson getragen wurde, einem modernen gothischen Schnitzwerk weichen musste.

Verwandt in Stil und Aufbau mit dem Altar zu Bayreuth ist der sehr gut erhaltene in der Stadtkirche zu Kulmbach. Das übliche System korinthischer Säulen, überragt von dem Brandenburger Wappen, zur Seite Petrus und Paulus in doppelt lebensgrossen Gestalten. Sehr flott und sicher ist die geschnitzte Altartafel im Mittelschrein behandelt, ebenfalls eine Reminiscenz an gothische Altäre, wie sie sich zu dieser Zeit häufig in böhmischen Kirchen findet; möglich, dass ein böhmischer Meister den Altar gefertigt hat, denn damals gerade hatte ja kurz vorher die Gegenreformation so energisch besonders in Böhmen eingesetzt und eine grosse Zahl strebsamer Bürger aus ihrem Vaterlande vertrieben, unter denen sich auch, wie bereits oben erwähnt, der spätere Kommandant der Plassenburg, Albrecht von Haberland, befand. Vielleicht aber dürfen wir auch diesen Altar als ein gelungenes Werk des bereits öfters genannten Kulmbacher Bildhauers Abraham Gross in Anspruch nehmen. Den Taufstein derselben Kirche „mit vier köstlichen kleinen Marmorreliefs", den Lübke[3] erwähnt, habe ich leider nicht gesehen.

Hier möchte ich nun noch die Namen einiger Meister anschliessen, die zwar urkundlich erwähnt werden, jedoch keine Werke hinterlassen haben, die ihnen mit Bestimmtheit zuzuweisen wären; wohl aber standen sie alle sicher in mehr oder weniger innigem Kontakt mit dem Hofe ihrer Fürsten und können daher bei Betrachtung der höfischen Kunst, wie sie besonders unter den Markgrafen Georg Friedrich und Christian blühte, nicht wohl übergangen werden.[4]

So lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Kulmbach der Maler Wolff Keller (Kelner), wie alle seine damaligen Kunst-

---

[1] Historische Beschreibung der Hauptstadt Bayreuth. MS. 48 I.
[2] Sighart S. 696.
[3] I. S. 524.
[4] Ueber die unter Markgraf Georg Friedrich in Preussen thätigen Maler u. Bildhauer s. auch Ehrenberg S. 103 ff.

genossen ein gar vielseitiger Mann; er malt „Contrefakturen, Willkommen und Wappen, zeichnet Grenzsteine und Situationen, haut Grenzsteine, schnitzt Bilder, streicht Jagdschirme und vergoldet Rahmen“,[1] gewiss eine umfangreiche Thätigkeit. Aber auch für die 1575 vollendete Kirche auf der Plassenburg fertigt er den „Riss“ zu einem Altarbild, den ihm jedoch der Markgraf zurückschickt mit dem Beifügen, so würde das „ein gar vngeschickt vnnd vnformlich Ding“ werden; er wolle nur ein Crucifix „auf einer ziemblichen tafel“ unter demselben seines Vaters Georg und sein eigenes Bild „beede Kniendt, mit auffgehobenen Henden vnd in Schwarzer Kleidung, doch mit vleis gemahlen“.[2] Das Bild wurde übrigens nie ausgeführt oder wieder beseitigt; wenigstens befindet es sich nicht mehr in der Kapelle der Plassenburg.[3] Auch „keiserliche vnd kenigliche abcontrefaktur“ fertigte Meister Wolff, die Gänge im Hof der Plassenburg strich er mit Steinfarbe und erbot sich auch „in die new angefangen kemnaten etlich Kamin von LaubWerck auszuhawen“.[4]

Weiterhin wird im Jahre 1593 zu Kulmbach noch als Maler Oswald Schirmer genannt;[5] in Bayreuth, wohin die wohl kaum sehr bedeutende, in Kulmbach blühende Malerschule mit Verlegung der Residenz übergesiedelt zu sein scheint, lebte Wolf Sporer (1562),[6] Wolf Pirkner, der den ganzen Marstall des Markgrafen Christian (1604) malte,[7] Magnus Kilian, früher Hofmaler zu Pfalz-Neuburg, der wegen Religionsfragen seinen früheren Dienst verlassen hatte und seit 1625 am Hofe Christians weilte,[8] ferner Michael Konrad Hirth, der wegen seines „guten und angenehmen Colorits“ später kurbrandenburger Hofmaler wurde.[9]

Eine verhältnismässig grosse Zahl von Malern treffen wir jedoch

---

[1] Lang III S. 316.
[2] Bam. K. A. Plassenburg.
[3] Denselben Gedanken hatte übrigens schon Markgraf Georg bei seinem Grabdenkmal zur Ausführung bringen lassen (s. oben S. 79).
[4] Bam. K. A. Act «Künstler etc.»
[5] Lori, Kulturbilder aus Frankens Vergangenheit. VI. Gericht und Strafe in den Ratsprotokollen der Stadt Kulmbach. Forschungen zur bayrischen Geschichte. VIII. Band. 4. Heft. S. 305.
[6] Taufregister I. der Stadtkirche Bayreuth.
[7] Bam. K. A. Act «Künstler etc.»
[8] Ebenda.
[9] Sandrart, Teutsche Academie. Nürnberg VII. 366.

auch in der Stadt Hof, deren Kunstgeschichte überhaupt einmal eine eingehende Würdigung verdiente. So wird dort des öfteren erwähnt der alte Johann Hegenberger, bekannt als Maler und Goldschmied († 19. März 1576),[1] Sebastian (?) Schiefer um 1580,[2] Erhard Weber, der 1609—14 bei Christoph Weber in Nürnberg lernte,[3] Michael Melchior um 1636,[4] der später kaiserlicher Hofmaler wurde,[5] sowie endlich schon ganz gegen den Schluss der Epoche Tobias Wolfart (um 1640), der von seinen Zeitgenossen den dem ganzen Stil- und Zeitcharakter so recht entsprechenden Beinamen Apelles erhalten haben soll.[6]

Aus Ansbach ferner stammte Leonhard Kilga, der um 1608 in Nürnberg seine Ausbildung genoss,[7] während in Kitzingen, der solange zwischen Brandenburg und Würzburg strittigen Stadt, als brandenburger Unterthan der Maler Georg Martin lebte, dem wir eine Ansicht seiner Heimatstadt aus dem Jahre 1628 verdanken.[8]

Nur wenige Worte noch über das Kunstgewerbe dieser Periode; auch hier sind leider die Nachrichten recht dürftige, ist das geringe erhaltene Material so zerstreut und andererseits wieder so unbedeutend, dass es schwer hält, einen Ueberblick über den Stand kunstgewerblichen Schaffens zu erhalten. Zudem kann sich eigentlich keine Stadt in beiden Fürstentümern rühmen, Pflege-

---

1 Widmann, Chronik von Hof. Lateinisch bei Menken: Scriptores III. p. 766. Deutsch bei Meyer, Hohenzollerische Forschungen II, 1; V, 9; VI, 1.

2 Ebenda p. 769.

3 Bösch, Die Nürnberger Maler 1596—1659. Anzeiger des germanischen Museums 1899. VI. 138.

4 Meyer, Quellen zur alten Geschichte des Fürstentums Bayreuth. Bayreuth 1896. II. Chronik der Stadt Hof S. 87.

5 Schlager, Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte. Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen 1850. III. 2. S. 744.

6 Dietsch, Christliche Weihestätten in und um Hof. Hof 1856. S. 16.

7 Bösch S. 138.

8 Nürnberg Kreisarchiv. Pläne des Fürstentums Ansbach Nr. 43.

stätte eines ausgesprochenen künstlerischen Industriezweiges gewesen zu sein; höchstens könnte man die „Krugbäckerei" in Kreussen hieher rechnen, die sich allerdings durch ihre Fabrikate einen allgemein bekannten Namen gemacht hat, besonders durch die eine Zeitlang so beliebten Apostelkrüge, einfache Gefässe von meist brauner Grundfarbe, auf denen in schwachem Relief Apostelgestalten in architektonischer oder dekorativer Umrahmung angebracht waren.[1]

Dergleichen Arbeiten ohne weiteren Kunstwert werden noch im Germanischen Museum in Nürnberg, im b. Nationalmuseum zu München, im Kunstgewerbemuseum in Berlin u. a. a. O. in Menge aufbewahrt; auch in Kreussen selbst ist ein kleines Museum hierfür geschaffen worden.

Als der erste in Kreussen nachweisbare Kunsttöpfer erscheint Kaspar Veit um 1574;[2] der einzige Meister jedoch, der sich zu etwas künstlerischer Gestaltung seiner Schöpfungen aufgeschwungen hat, ist Georg Vesst, der zu Kreussen geboren, unter dem Einfluss Nürnbergs zugleich mit seinen Brüdern (?) Kaspar und Christoph[3] verschiedene schöne Oefen in der alten Reichsstadt, so den jetzt nach Frankreich verkauften Ofen im ehemaligen Heubeck'schen Hause,[4] mehrere Oefen der Burg und des Rathauses[5] hergestellt hat; von ihm werden Originalmodelle zu Ofenkacheln mit den Bildnissen der deutschen Kaiser ebenfalls im Kunstgewerbemuseum zu Berlin aufbewahrt,[6] ähnliche Arbeiten in den Sammlungen des Germanischen Museums.[7] In Hof fertigte gegen das Ende dieser Epoche Kaspar Flach einen Altar mit dem Leiden Christi

---

[1] Essenwein, Buntglasierte Thonwaaren des 15.—18. Jhrdts. im germanischen Museum. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1877. S. 240 Abb. 3.

[2] Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Berlin 1888. S. 190 (mit Abbildungen).

[3] Essenwein, Thonwaaren S. 241.

[4] Wingenroth, Kachelöfen und Ofenkacheln des XVI., XVII. und XVIII. Jhrdts. . . . in Nürnberg. Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1900. II. Heft. S. 66.

[5] Mummenhoff S. 154, 157, 294.

[6] Raum L, Stellwand Nr. 497.

[7] (Bösch), Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen. Nürnberg 1900. Nr. 1116. (Nr. 1117 u. 1118 von Kaspar Vesst.)

„ganz aus Thon“ für die Lorenzkirche (1642),[1] offenbar unter dem Einfluss von Nachklängen robbiesker Kunstübung. Der letzte Kunsttöpfer in Kreussen starb mit Johann Schmidt (1760), der das Geheimnis der Fabrikation, wie die Sage geht, mit ins Grab nahm.[2]

Ein ähnlicher, gleichfalls mehr handwerksmässiger Industriezweig entwickelte sich im Norden des Bayreuther Fürstentums, wo an und um den „Fichtelberg“ eine Reihe von Glashütten entstanden, die ihren Mittelpunkt in dem kleinen Städtchen Bischofsgrün fanden. Dort blüthe — wie schon tief im Mittelalter, so auch heute noch — vor allem die Perlenfabrikation, die für ihre Produkte über ein weites, teilweise sogar überseeisches Absatzgebiet verfügt. Etwas mehr künstlerisches Verständnis beanspruchte die ebenfalls dort geübte Herstellung der sog. Fichtelgebirgs- oder Ochsenkopf-Gläser, Glashumpen mit einer Darstellung des von goldener Kette umschlossenen Fichtelbergs, oder anderer mit den verschiedensten Malereien versehenen Glasgefässe;[3] auch manch gutes Glasgemälde mag einst aus den Bischofsgrüner Fabriken hervorgegangen sein.

Als „Glasmaler“ in Bischofsgrün werden vornehmlich Hans Greiner aus Schwaben und Christoph Müller aus Böhmen genannt, die 1595 einwanderten, ferner Georg und Elias Wanderer, die wegen ihrer hervorragenden Leistungen in der Glasmalerei 1599 sogar einen kaiserlichen Wappenbrief erhielten, Christoph Hock 1611, Stephan Greiner 1616 u. a.[4] Ob jedoch der berühmte Veit Hirschvogel thatsächlich in Bischofsgrün geboren ist, wie des öfteren behauptet wird, liess sich nicht nachweisen. Von ihm sollen die bekannten Markgrafenfenster in der Sebalduskirche zu Nürnberg, von Markgraf Friedrich im Jahre 1515 gestiftet, gemalt sein.[5] Auch die jetzt in dem württembergischen Lustschloss Hofen aufbewahrte Scheibe mit Wappen und Titel Georg Friedrichs ist nürnberger

[1] Meyer, Quellen zur alten Geschichte des Fürstentums Bayreuth. II, S. 153.
[2] Falke S. 190.
[3] Leist, Die Fichtelgebirger Gläser. Kunst- und Gewerbe-Wochenschrift für Förderung deutscher Kunst und Industrie. 1873. Nr. 40.
[4] Schmidt, Geschichte der Glas- und Perlenfabrikation im Fichtelgebirge. AO. 1899. S. 10 ff.
[5] Stillfried Heilsbronn S. 147.

Ursprungs, da sie neben der Jahreszahl 1575 die Initiale E trägt,[1] unter der sich wohl sicher der dortige Glasmaler Hans Ess[2] verbirgt.

Die Kleinplastik scheint unter Georg Friedrich besonders in Abraham Bloch, von dem schon oben gesprochen wurde, einen tüchtigen Vertreter gefunden zu haben. Dieser sandte 1584 dem Domcapitel zu Bamberg ein in Marmor geätztes „Calendarium perpetuum“;[3] ihm dürfen wir vielleicht auch einen jetzt in den Sammlungen des historischen Vereins zu Mittelfranken aufbewahrten Marmortisch zuschreiben mit dem Wappen der Stadt Ansbach und denen des Markgrafen, umgeben von flott gezeichneten Jagdscenen[4] (mit Jahreszahl 1574). Auch der bekannte Peter Flötner hielt sich einige Zeit in der Residenz Ansbach selbst auf, ging jedoch schon 1522 nach Nürnberg,[5] das auf seine fernere künstlerische Thätigkeit bestimmend einwirkte.

Meist wurden für die kunstgewerblichen Arbeiten, deren man am Hofe der fränkischen Markgrafen bedurfte, fremde Künstler und Handwerker beigezogen bezw. die Arbeiten von auswärts bestellt; aus der Werkstatt eines Kulmbacher Meisters jedoch stammt vielleicht die einfache Bettlade Christians, die jetzt im k. b. Nationalmuseum aufbewahrt wird. Georg Friedrichs Bettlade jedoch in Jägerndorf, die „der Samuel gemacht“ hat, ist ebenso zerstört wie alle Decken und Vertäflungen des Jägerndorfer Schlosses, die von dem auch sonst erwähnten Tischler Lazarus Hoffmann von Schweidnitz hergestellt worden waren.[6]

Auch die meisten Schmucksachen und Kleinodien wurden von auswärts, besonders von Nürnberg, Frankfurt a. M. und anderen

---

[1] Meyer v. Meyerfels, Die Glasmalereien im ehemaligen Kloster Hofen. Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung. Lindau XI. 1882. S. 45.

[2] Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland etc. Hannover 1815. I. S. 269.

[3] Heller, Gelehrten- u. Künstlerbelohnungen im 16. und 17. Jhrdt. Archiv für Geschichte und Altertumskunde des Obermainkreises. 1836. S. 72.

[4] Hirth, Formenschatz der Renaissance 1881. Heft 3. Nr. 35—40.

[5] Lange, Peter Flötner als Bildschnitzer. Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen. XVII. Berlin 1896. S. 170.

[6] München Reichsarchiv. Brandenburger Litteralien. Schlesische Akten. HV. 60. f. 190. (Vgl. auch Lutsch, III. S. 211).

Orten bezogen. Die schönen Schaumünzen, die besonders Georg Friedrich in Menge prägen liess, stammen meist von Nürnberger Meistern, so die interessante Medaille auf die Uebernahme des Kreisobersten-Amtes, abgebildet bei Luckius[1] und identisch mit dem Exemplar, das Ehrenberg, als Nummer 5 der Medaillen Georg Friedrichs bringt;[2] die hier zweimal vertretenen Buchstaben V. M. beziehen sich auf den bekannten Nürnberger Medailleur Valentin Maler († 1603).[3] Auch die mit T. W. bezeichnete Hochzeitsmünze Georg Friedrichs[4] dürfte ihren Ursprung einer nürnberger Werkstätte verdanken.

Einheimische Goldschmiede werden nur wenige genannt, so Hans Knacker in Kulmbach, der 1553 (Okt. 13.) bei der Belagerung der Plassenburg starb,[5] ebendort die Söhne des Baumeisters Vischer Hans und Kaspar um 1594,[6] in Bayreuth Hans Burger von Regensburg um 1563[7] und Veit Hefner um 1560,[8] in Neustadt a. d. A. Hans Conrad um 1627[9] und endlich Johann Thünkel, der seine Geburtsstätte Schnabelweid (unweit Bayreuth) verliess, um im Dienste des Königs Johann Sobiesky die polnische Königskrone anzufertigen.[10]

Auch die Miniaturmalerei, die durch den berühmten Kardinal Albrecht von Brandenburg in so ausgedehntem Masse gefördert wurde, fand bei den verwandten Markgrafen zeitweise eine Pflegestätte; erhalten hat sich von all diesen Arbeiten jedoch anscheinend nur sehr wenig. Mir ist lediglich das wohl 1520 hergestellte Gebetbuch der Markgräfin Susanne, Gemahlin Kasimirs, bekannt geworden,[11] das Anklänge an den Stil des bekannten Breviariums Grimani zu ent-

---

[1] Sylloge numismatum elegantiorum ab anno 1500—1600. Argentinae 1620. S. 189.
[2] S. 115. Abbildung auf S. 85.
[3] Lipowsky I. S. 192.
[4] Ehrenberg S. 114.
[5] Meyer, Quellen zur alten Geschichte des Fürstentums Bayreuth I. 2. Thiels Tagebuch über die Belagerung der Plassenburg. S. 22.
[6] München K. Hof- u. Staatsbibliothek. Cod. germ. 3903 fol. 463.
[7] Taufregister I. der Stadtkirche zu Bayreuth.
[8] Ebenda.
[9] Lehnes S. 313.
[10] Will, «Das teutsche Paradeis in dem vortrefflichen Fichtelberg» AO. 1884. S. 79.
[11] Stillfried, Das Gebetbuch der Markgräfin Susanna von Brandenburg. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1877. S. 39.

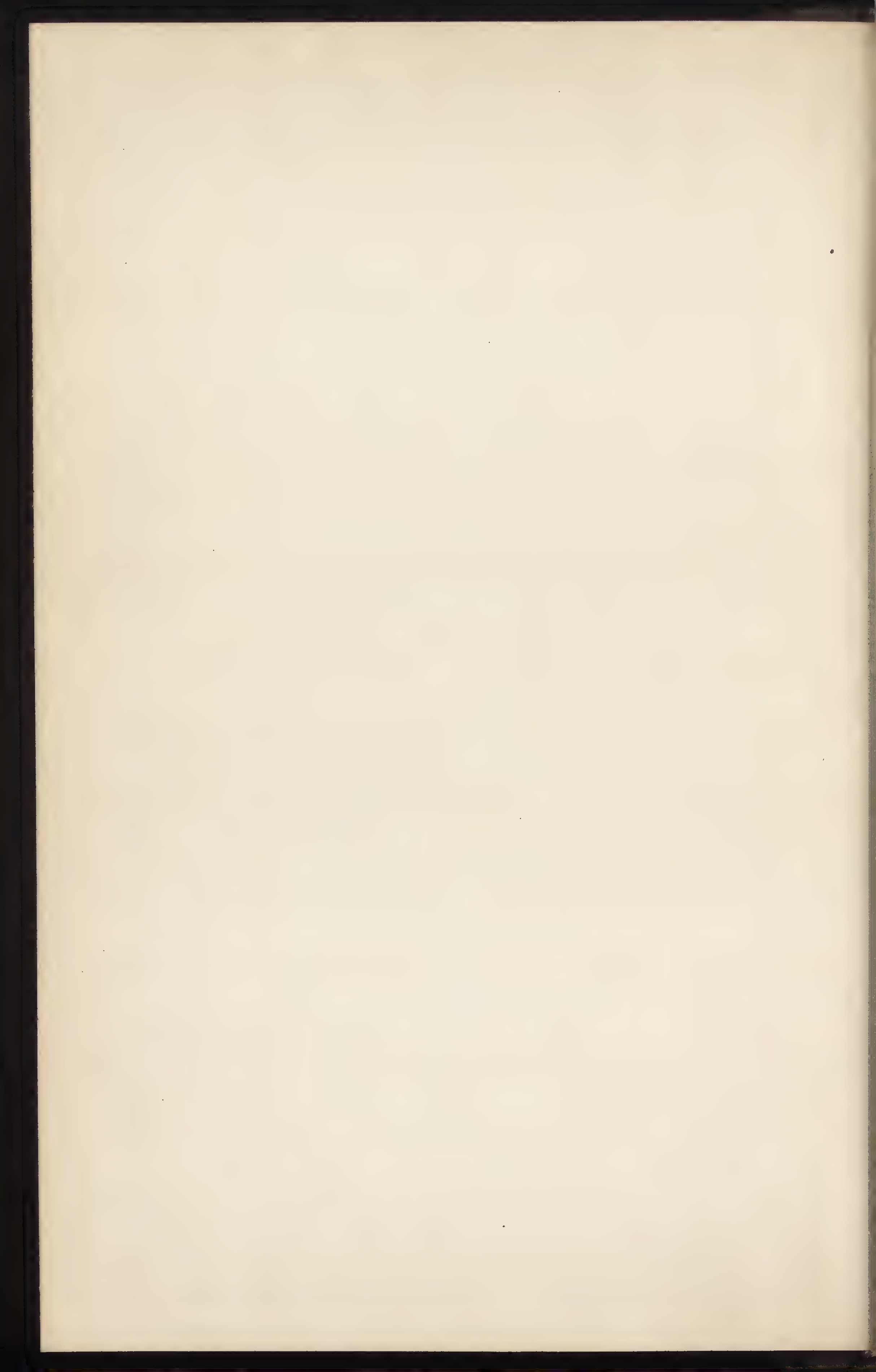
halten scheint. Hier wären endlich vielleicht noch Josias Specklin, der Bruder des bekannten Strassburger Baumeisters, und Hans Guttig zu erwähnen, die beide für Georg Friedrich kostbare Bucheinbände herstellten, sowie der gleichzeitig thätige Teppichweber Hans Mülmann.[1]

Alles in Allem also nicht sehr viel Wertvolles, das kunstgewerbliches Schaffen am Hofe der fränkischen Markgrafen hervorgebracht, anderseits jedoch wieder zu wichtig, um es ganz zu übergehen, besonders da es uns die Charakteristik dieser Hofkunst vervollständigen hilft, die, ebenso wie in Architektur, Plastik und Malerei so auch im Kunstgewerbe fast ausschliesslich abhängig von auswärtigen Beziehungen des Fürsten, auf einen Boden verpflanzt, auf dem sie nicht immer die nötigen Faktoren zum Weiterkeimen vorfand, einmal von schwäbischer und böhmischer Kunstübung, dann wieder von märkischen und niederländischen Meistern beeinflusst, sich nur sehr allgemein dem grossen Gesamtgang der Entwicklung eingliedern lässt.

---

[1] Ehrenberg S. 115.

BAROCK.



Inmitten der Wirren des 30jährigen Krieges war Markgraf Joachim Ernst von Brandenburg-Ansbach, ein eifriger Verfechter der Union, gestorben und hatte seine von Ernst von Mansfeld und bayrischen Völkern unter Tilly verwüsteten Lande seinem unmündigen Sohn Albrecht (geb. 1618) hinterlassen. Während aber der Knabe mit seinem Erzieher, dem bekannten Johannes Limnaeus in Frankreich weilte, wurde sein Fürstentum vom Kaiser sequestriert; nur mit Mühe konnte die Obervormundschaft wieder in den Besitz der angestammten Lande gelangen. Als daher Albrecht nach der Heimat zurückkehrte und im Jahre 1639 die Regierung antrat, da musste eine seiner ersten Regierungshandlungen sein, den ganzen Hofstaat einzuschränken, um seinem so schwer heimgesuchten Lande allmählich wieder aufzuhelfen. An eine Kunstpflege war jetzt, da in langer Kriegszeit das Schwert Kunst und Künstler vertrieben und man mit den schlimmsten und drückendsten Alltagssorgen zu kämpfen hatte, vorerst noch nicht zu denken.

Wohl am empfindlichsten hatte die Baukunst gelitten; der Maler und der Bildhauer konnte leichter noch seine Kunst lernbegierigen Schülern — auch in den Zeiten der schweren Not — fern ab von dem Getümmel des Kampfes weitervererben, der Baumeister jedoch, der in den kriegerischen Tagen keinen Gönner fand, der die in seinem Geiste schlummernden Gedanken wachgerufen, ihn und seine Kunst beschäftigt hätte, er wusste die Kenntnisse, die er in tüchtiger Schule erworben, nicht zu verwerten, um das Erlernte in die Praxis zu übersetzen.

So ist es denn nur natürlich, dass jetzt, als die so schwer heimgesuchten deutschen Gaue sich allmählich wieder der Segnungen des Friedens zu erfreuen hatten, das Interesse an der Kunst sich vorerst in litterarischen Arbeiten äusserte, die zugleich wenigstens zum theoretischen Unterricht für die jüngere Generation dienen sollten. Da war es neben einer grossen Anzahl weniger bedeutender, meist dem Tischlerstande angehöriger Fachschriftsteller in Deutschland besonders Joseph Furttenbach in Ulm (geb. 1591 † 1667) und Georg Andreas Böckler zu Frankfurt a. M., die durch Wort und Bild ihrer Kunst auch in weiteren Kreisen wieder Interesse und Gönner zuführen wollten.

Da Böckler später fürstlich-Ansbachischer Hofbaumeister wurde, so interessieren uns seine Schriften und Kupferwerke hier mehr als Furttenbachs in mancher Beziehung vielleicht künstlerisch höher stehende Publikationen.

Georg Andreas Böckler, aus Strassburg gebürtig,[1] lebte in den Jahren 1644—1659 in Frankfurt als Ingenieur und Architekt,[2] wie er sich selbst bezeichnet, und gab auch dort im Jahre 1648 sein Erstlingswerk „Compendium Architecturae civilis" heraus, dem im gleichen Jahre zu Strassburg ein „Compendium Architecturae militaris"[3] sich anschloss; erst nach 11 Jahren wieder erscheint eine weitere Publikation, das „Handbüchlein über die Vestungsbaukunst" (Frankfurt a. M. 1659—1660). Bald darauf siedelt Böckler wohl nach Nürnberg über, denn dort veröffentlicht er 1661 eine „Arithmetica nova militaris", und noch in demselben Jahre die Schrift „Theatrum machinarum novarum", die 1662, 1672, 1686 und 1703 neue Auflagen erlebte; das nächste Werk des ungemein fruchtbaren Schriftstellers ist ein „Säulen-Buch", das im Jahre 1663 in Frankfurt erschien.[4]

Im Jahre 1664 folgte wieder zu Nürnberg Böcklers bekanntestes Werk „Architectura curiosa nova, das ist Neue Ergötzliche Sinn- und Kunstreiche auch nützliche Bau- und Wasserkunst", eine Abhandlung, die sogar von L. Chr. Sturm ins Lateinische übersetzt

[1] Zedler, Universallexicon. Bd. IV. Halle und Leipzig 1735. S. 351. Doppelmayr gibt (S. 115) als Boecklers Heimat Sachsen an.
[2] Gurlitt, Barock in Deutschland etc. S. 43.
[3] Zedler IV. S. 351.
[4] Ebenda, S. 351.

worden sein soll.[1] Zu den von dem Nürnberger Buch- und Kunsthändler Paulus Fürst gesammelten Kupfern schrieb er hier den Text, indem er in 3 Teilen ausschliesslich Brunnen, Wasserkünste und ähnliche Spielereien, das „Wasser durch den Luft hochsteigend zu machen", behandelt, im 4. Teil jedoch die in bunter Reihe abgedruckten architektonischen Ansichten bespricht und u. A. auch die „neue Veste zu München"[2] im Anschluss an die bekannte Relation Hainhofers[3] einer eingehenden Beschreibung würdigt, ebenso wie die beiden erst jüngst entstandenen thüringer Schlösser zu Gotha und Weimar. Des weiteren erschienen zu Nürnberg die 4 Traktate einer „Geometria practica, nova et aucta" des Altdorfer Professors Daniel Schwenter (Nürnberg 1627) in neuer, von Böckler vermehrter Auflage (1667)[4] sowie ein „Radier-Büchlein" im Jahre 1669.[5] Wahrscheinlich wieder nach Frankfurt zurückgekehrt, veröffentlicht er dort im Jahre 1672 eine „Neue Kriegsschule" sowie fast gleichzeitig 1672—74 ein „Handbuch über die Vestungsbaukunst", eine Vervollständigung und Erweiterung seines früheren „Handbüchleins".

Zu Nürnberg wieder gab Böckler im Jahre 1673 eine „Wasser-Kunst" heraus, die wohl identisch ist mit den von Zedler erwähnten „Amoenitates hydragogicas", dann 1678 eine „Nützliche Hauss- und Feld- Schule", und schon im folgenden Jahre (1679) eine „Wahrhafftige Relation von der Vestungs-Inclination", sowie eine eigentlich gar nicht in sein Fach einschlagende „Ars heraldica" (1688).[6]

Sein letztes und zugleich bedeutendstes Werk endlich war wohl „Die Baumeisterin Pallas oder der in Teutschland erstandene Palladius" (Nürnberg 1698), in dem er einer Uebersetzung der beiden ersten Bücher des italienischen Architekten

---

[1] Doppelmayr S. 115.

[2] Häutle (Geschichte der Residenz in München. Leipzig 1883) kennt diese Abbildung nicht.

[3] Häutle, Die Reisen des Augsburgers Philipp Hainhofer. . . 1611 ff. Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg VIII. 1881. S. 59 ff.

[4] Doppelmayr S. 94.

[5] Zedler IV. S. 351; das «Radier-Büchlein» war mir nicht zugänglich.

[6] Die Angabe derjenigen Werke, bei denen Quellen nicht besonders genannt sind, nach den Katalogen der kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München.

selbst Anmerkungen und Erläuterungen unter dem jedesmaligen Titel „Böcklers Zugabe“ beifügt; das Buch ist mit vielen, zum Teil recht eleganten Kupfern ausgestattet. Selbstverständlich ist Palladio hier für Böckler die erste Autorität; Vitruv wird kaum erwähnt, dagegen vor allem die Architektur der Griechen gelobt. „Ich meines Theiles“ sagt der Uebersetzer in einer vorausgeschickten „Vorbereitung zu der Architectur“, „befinde eine so sonderbare und fürtreffliche Schönheit in den drey Griechischen Seulen, dass ich mich die zwo Lateinischen wenig anfechten lasse“.

Es schien mir von Wert, sämtliche litterarischen Arbeiten Böcklers, soweit ich sie in Erfahrung bringen konnte, anzuführen, denn wir gewinnen durch sie einmal vor allem einen Einblick in das Leben des Mannes, der, wenn auch nur kurze Zeit, am Hofe eines unserer Fürsten gelebt und gewirkt hat, zugleich aber erhalten wir durch sie auch Kenntnis von den Ansichten und Bestrebungen, die deutsche Architekten in allen Zweigen ihrer Kunst an den Tag legten, von den Gedanken, die sie zu verkörpern suchten, und den Zielen, denen sie zustrebten, nachdem deutsche Kunst und deutsches Schaffen durch den grossen Krieg brach gelegt, in seiner gesamten Entwicklung gehemmt worden war.

Von einer eigentlichen praktischen Thätigkeit des in litterarischer Hinsicht so fruchtbaren Architekten ist nur sehr wenig bekannt; vielleicht gegen 1679 [1] trat er in die Dienste des Markgrafen Johann Friedrich, von Brandenburg-Ansbach, der im Jahre 1667 seinem Vater Albrecht in der Regierung gefolgt war. [1] Der einzige Bau, den Böckler in Ansbach ausführte, ist bezeichnend für die Zeit und die ganze damalige Lage der beiden fränkischen Fürstentümer. Noch konnte man in den so schwer darniederliegenden Landen an eine eigentliche Kunstpflege nicht denken; lediglich dem unabweisbaren praktischen Bedürfnis dienten die Werke, mit denen man nach dem Kriege die Baukunst allmählich wieder in ihre Rechte einsetzte. So ist es auch nur ein Befestigungswerk, das Böckler zu Ansbach (1684—85) errichtete, [2] der sog. Herrieder Thorturm; leider musste auch dieser eine Bau in den

---

[1] Die Vorrede zu dem II. Buch des Palladio schreibt Böckler 1684 in Onoltzbach. A. a. O. S. 67.

[2] Schratz, Stadt Ansbach und Umgebung. Ansbach 1878. S. 43.

Jahren 1750 und 1751 einer neuen Befestigungsanlage weichen, sodass sich also von Böcklers Thätigkeit nur litterarische Denkmale erhalten haben.

Erst allmählich, nachdem sich die Heimstätten der Bürger wieder aus dem Schutte erhoben hatten, nachdem Mauern und Thore ausgebessert und von neuem wehrhaft gemacht, nachdem auch in den Schlössern der Fürsten nach und nach die Spuren der Verwüstung und Plünderung verwischt worden waren, konnte man wieder an die Ausführung neuer, selbständiger Bauten denken. Aber nur schüchtern, gleichsam tastend und suchend ist das Bestreben der jetzt auftretenden deutschen Baumeister; denn solche sind es bis fast zum Ende des Jahrhunderts allenthalben, die den Kunstsinn wieder zu wecken und die Kunstbestrebungen der Fürsten anzuregen und zu realisieren suchten. Die Greuel des Krieges hatten die überall in Deutschland ansässigen welschen Architekten verjagt, sie brotlos gemacht und gezwungen, wieder in ihre Heimat zurückzukehren; und als nach dem Krieg der Zug italienischer Künstler gen Norden von neuem wieder begann, da mochten wohl die verarmten fränkischen Lande vorerst noch nicht als erstrebenswertes Wanderziel angesehen werden. Daher treffen wir auch in den beiden fränkischen Fürstentümern im Anfange der neuen Bau- und Kunstperiode fast nur deutsche Meister, die in ernster Arbeit vor allem die alten, fast verloren gegangenen Regeln der Baukunst wieder finden und anzuwenden lernten und lehrten. So stehen wir am Anfange einer Entwicklung, die gerade in ihren einzelnen, schüchtern zu Tage tretenden Keimen ungemein reizvoll zu verfolgen ist.

Dieses Hervorholen teilweise ganz veralteter Traditionen, dieses Suchen nach neuen Gedanken und das Bestreben, bei recht beschränkten pekuniären Mitteln doch etwas Würdiges zu schaffen, all' das spricht sich so recht deutlich auch an dem ersten grösseren selbständigen Bau aus, der in unseren Landen nach dem Kriege aufgeführt wurde.

Zu Triesdorf, wo schon Joachim Ernst in dem 1598 von den Herren von Seckendorf gekauften Güterkomplex im Jahre 1615 einen Fasanengarten und ein Reiherhaus angelegt,[1]

---

[1] Meyer, Triesdorf. Bayerland 1891. S. 63 ff.

wo Markgraf Albrecht 1654 einen Tiergarten und 1661 ein Waldhaus errichtet hatte, begann Markgraf Johann Friedrich in dem von ihm geschaffenen Lustgarten im Jahre 1682 ein neues Schloss zu erbauen, das schon im nächsten Jahre unter Dach gebracht wurde.[1] Die innere Ausstattung des Gebäudes, zu dem die Pläne von dem bekannten Architekten Leonhard Dientzenhofer stammen sollen,[2] zog sich jedoch noch mehrere Jahre hinaus, wurde dann durch den Tod des Markgrafen gänzlich unterbrochen und erst unter seinem Nachfolger Georg Friedrich (1686—1703) vollständig zu Ende geführt.[3]

Das Schloss zu Triesdorf, das später durch verschiedene Anbauten vergrössert wurde, bestand ursprünglich nur aus einem von Fachwerk aufgeführten zweistöckigen Flügel, dessen Grundriss vollständig dem über 100 Jahre früher entstandenen Schloss zu Neustadt a. A. gleicht, nur dass hier ein quadratischer Anbau die im Halboval emporgeführte Treppenanlage enthält. Das Aeussere des Baues ist ohne jede künstlerische Charakteristik; sogar auf noch so einfache Fenstergewände oder ähnlichen Schmuck hat der Architekt Verzicht geleistet. Auch das Eingangsthor ist nur durch zwei dorische Pilaster mit Rundbogen dekoriert.

Desto reicher ist der Schmuck, den der Stukkator über das ganze Innere ausgebreitet hat und der teilweise, besonders im ersten Stockwerk, recht gut erhalten ist; nur schade, dass er hier gänzlich unbeachtet bleibt und wahrscheinlich doch nach und nach zu Grunde geht. Leider haben besonders die Feinheiten der Stukkierung schon sehr gelitten unter einer dicken weissen Tünche, die überall — auch Aussen — in verschwenderischer Weise Anwendung gefunden und dem Bau zu dem Namen des „weissen Schlosses" verholfen hat.

---

[1] Nürnberg, Kreisarchiv. Amtsbeschreibungen des Fürstentums Ansbach. Amt Triesdorf XIII. 212/2. Rep. 165. Nr. 41. Historische Nachrichten von Triesdorf Anno 1750.

[2] Lang, Geschichte des vorletzten Markgrafen von Brandenburg-Ansbach. Ansbach 1848. S. 28. (Neudruck aus dem Jahresbericht des historischen Vereins von Mittelfranken 1832. S. 22 ff. «Ansbachs Jubeljahre».)

[3] Nürnberg, Kreisarchiv. Amtsbeschreibungen des Fürstentums Ansbach. Amt Triesdorf XIII. 212/2. Rep. 165. Nr. 41. Historische Nachrichten von Triesdorf. Anno 1750.

Schon der Treppenaufgang ist sehr originell dekoriert; auf die rahmenartig abgeteilten Wände sind Kartuschen gelegt, die einst mit Malereien geschmückt waren. Am reichsten jedoch ist die Dekoration der einzelnen Zimmerdecken, die nur durch die grosse Niedrigkeit der Räume einen etwas drückenden Eindruck machen. Das zu Gebote stehende Feld ist stets geometrisch eingeteilt durch breite, mit Eierstab und ähnlichen Motiven dekorierte Randleisten, oder durch naturalistisch gebildete Eichenlaubgewinde; in der Mitte und an den Ecken grössere freie Flächen für Gemäldeschmück, die an einer Stelle in allerdings nicht sehr geschmackvoller Weise zur Anbringung kleiner Gipsreliefs mit landschaftlichen und genreartigen Darstellungen benützt wurden. Die stets wechselnde Dekoration der sechs Zimmer, die um den kleinen Vorsaal gelegt sind, ist eine äusserst wirkungsvolle und erinnert teilweise an die besten Arbeiten der bekannten Wessobrunner Stukkatorenschule.[1] Dieses Einteilen durch grosse geometrische Linien, die oftmalige Anwendung von Blumenkränzen, das reiche vegetabilische Leben ohne alle figürlichen Beigaben ist echt deutsch und charakteristisch für die Herrschaftszeit der deutschen Meister in unseren Landen.

Das Schloss zu Triesdorf, mit dem die Kunstbestrebungen der Ansbacher Markgrafen, wenn auch nur sehr bescheiden, wieder einsetzten, ist der einzige grössere Bau, der unter der Regierung Johann Friedrichs (1667—1686) entstand. Leider sollten die grossen Pläne, mit denen sich der Markgraf besonders in seinem letzten Lebensjahre trug, nicht zur Ausführung gelangen. Dem Beispiel seines Vetters Christian Ernst von Bayreuth folgend, hatte auch er den heimatlosen französischen Hugenotten Aufnahme in seinen Landen gewährt; für die junge Kolonie beschloss er nun neben der alten Hauptstadt Ansbach eine neue Stadt zu gründen, die in einem Quadrat von 800 Fuss von der jetzigen Theresienstrasse nach der Karolinenstrasse angelegt werden sollte. Die Mitte sollte ein 250 Fuss im Quadrat haltender Platz einnehmen, auf dem ein kunstvoller Brunnen das Andenken an den Gründer der neuen Stadt

[1] Hager, Die Bauthätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stuccatoren. Oberbayrisches Archiv für vaterländische Geschichte. XLVI. München 1889, 1890. Abbildung.

wachhalten sollte.[1] An dem Widerstand der Geistlichkeit scheiterte jedoch der ganze wohl erwogene Plan. Die Hugenotten mussten in die Landstadt Schwabach übersiedeln, wo sie — ähnlich wie in Erlangen, der Emigrantenniederlassung im obergebirgischen Fürstentum, — ihre Heimstätten errichteten; auch die dortige Kirche gleicht, abgesehen von dem später aufgesetzten hässlichen Turm, fast vollständig dem ersten zu Erlangen entstandenen französisch-reformirten Gotteshaus.

Viel war es also nicht, was Johann Friedrich während seiner allerdings auch ziemlich kurzen Regierung für Kunst und Künstler gethan hatte; wir hören höchstens noch, dass er den Nürnberger Medailleur Johann Wohlrab des öfteren beschäftigte[2] und durch den französischen Tapetenwirker Michel de Claravaux im Fürstenhaus zu Hennenbach eine Teppichweberei (1685) einrichten liess.[3] Ein Porträt des Markgrafen und seiner Gemahlin von Kaspar Netscher bewahrt die Gemäldegallerie des Schlosses zu Ansbach.[4]

Johann Friedrichs Neigungen lagen allerdings auch mehr auf einem anderen Gebiete; sie waren weniger künstlerische, als vielmehr solche wissenschaftlicher Natur, wie er sich auch selbst litterarisch unter dem Dichternamen Isodorus Fidelis bethätigte, indem er einen französischen Roman „Cassio Bologniensis“ ins Deutsche übertrug.[5] Aus den gleichen Bestrebungen ging auch das Theater hervor, das er im Jahre 1679 zu Ansbach vielleicht durch Böckler erbauen liess und von dem eine „eigentliche Abbildung sambt sämtlicher Veränderungen“ in mehreren Kupferstichen erschienen ist.[6]

Erst nachdem Markgraf Johann Friedrich im Jahre 1686 gestorben war,[7] und sein Sohn Georg Friedrich die Regierung an-

---

[1] Hänle S. XXXVI.

[2] Wanderer, Geschichte des Nürnberger Peuntbrunnens. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg III. Nürnberg 1881, S. 171.

[3] Meyer, Beiträge zur Geschichte der Ansbacher und Bayreuther Lande. Ansbach 1885. S. 67.

[4] Meyer, Schloss Ansbach. S. 15.

[5] Hänle S. XXI.

[6] In den Sammlungen des historischen Vereins von Mittelfranken (vgl. AM. 1844. S. XXXI); konnte jedoch leider nicht mehr aufgefunden werden.

[7] Meyer, Beiträge S. 45 rühmt die reichverzierten Sarkophage Johann Friedrichs und seines Sohnes in der St. Johanniskirche in Ansbach.

getreten hatte, begann auch im Fürstentum Ansbach wieder ein allmähliges Aufleben höfischer Kunstpflege. Der junge Markgraf verstand es wieder, eine wenn auch vorerst noch kleine Künstlerkolonie an seinen Hof zu ziehen, die von neuem die Grundbedingungen schuf für die sich besonders während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter den Ansbacher Markgrafen zu voller Blüthe entfaltende Hofkunst.

Als fürstlichen Baumeister berief Georg Friedrich den zu Roveredo 1671 geborenen Architekten Gabriel de Gabrielis (Gabrielli), der längere Zeit in Wien besonders für den Fürsten Lichtenstein gearbeitet hatte; [1] am 27. Dezember 1694 wurde er mit einer Jahresbesoldung von 300 Reichsthalern angestellt,[2] während bald darauf für mehr technische Arbeiten Johann Friedrich Hamman,[3] der später zum Ingenieur- und Artilleriehauptmann zu Wülzburg ernannt wurde,[4] und der französische Ingenieur Claude Denys Voisin in Dienst genommen wurde.[5] Des weiteren brachte sich der Fürst selbst im Jahre 1699 von seinen Reisen als ersten Hofmaler den Franzosen Desengles mit, dessen Besoldung auf jährlich 600 Thaler festgesetzt wurde, wobei ihm noch eine Pension von 400 Thalern ausgesetzt und zugleich 6 Monate des Jahres für seine Privatarbeiten zur Verfügung gestellt wurden,[6] in der That eine fürstliche Bezahlung. Ausserdem wirkten als Hofmaler noch Johann Konrad Zierl und der ältere Hopfer.[7] Als Bildhauer wurde der vormals im Dienst des Bischofs von Eichstätt stehende Meister Johann Ammon aufgenommen,[8] und als Kupferstecher der Nürnberger Marc Anton Guffer,[9] der trotz seines klangvollen Vornamens nicht sehr begabt gewesen zu sein scheint, wenn man anders die von ihm gestochenen „zierlichen Kupfer-Bildnisse" der Brandenburger Fürsten in dem bekannten „Cederhein" des Hofpredigers

---

1 Nagler, Künstlerlexikon.

2 Nürnberg, Kreisarchiv. «Markgräfliche Diener» X, 172/1. Rep. 117a. Nr. 380a. Concept des Bestallungsdecrets.

3 Ebenda Nr. 392 b. Bestallungsdecret dat. 6. Oktober 1695.

4 Ebenda Nr. 452. Ernennungsdecret dat. 10. März 1711.

5 Ebenda Nr. 414 (Bestallungsdecret dat. Ansbach, 13. August 1701).

6 Ebenda Nr. 396 b (Bestallungsdecret dat. Triesdorf, 18. Juni 1699).

7 München, K. Obersthofmeisterstab. «Markgräflich Brandenburgischer Kunstkammerakt» Nr. 149 f. fol. 1. u. 56.

8 Ebenda Nr. 390 a (Bestallungsdecret, dat. Triesdorf 28. Juli 1696).

9 Ebenda Nr. 381 a (Bestallungsdecret dat. Onolzbach, 21. März 1695).

Rentsch (Bayreuth 1682) als Kriterium für sein Können beiziehen darf. Durch diese fremden Künstler wurden auch wieder einheimische Kräfte ausgebildet, so u. A. der Hofmaurer Johann Braunstein, der es bis zum Vizebauinspektor brachte. [1]

Für die Arbeiten der Kleinkunst, mit denen Georg Friedrich seine Schlösser ausstattete, sorgten Meister wie der Augsburger Elfenbeinschnitzer Michael Müller, der für den Markgrafen zwei prächtige Jagdschüsseln mit Kannen herstellte,[2] oder der bereits von Johann Friedrich mit 200 fl. rh. angestellte Wachsbossirer Ferdinand Neuberger,[3] vermutlich ein Sohn des berühmten Augsburger „Wachspoussirers" Daniel Neuberger († 1660).[4]

Besonders auf das Residenzschloss zu Ansbach und das Lusthaus zu Triesdorf erstreckte sich die künstlerische Fürsorge des Markgrafen. Zur weiteren Ausschmückung seiner Lieblingsschöpfung Triesdorf liess er ein „kostbares Brunnenwerk" durch den Nürnberger Röhrenmeister Löhner und den neu aufgenommenen Brunnenmeister Martin Conradi aufstellen (1694), baute unweit des weissen Schlosses die vier niedlichen „holländischen Cavaliershäuschen" (1695), errichtete ein Komödienhaus und fügte der ausgedehnten Anlage ausserdem noch verschiedene andere Verschönerungen an. [5]

Im Schloss zu Ansbach liess Georg Friedrich ebenfalls umfassende Dekorationsarbeiten vornehmen, zu welchem Zweck der Maler Johann Murrer von Nürnberg (geb. 1644 gest. 1713) berufen[6] wurde, der die Gemächer des Schlosses mit seinen in Giordanos Manier gehaltenen Malereien schmückte. Mit der Ausführung gleicher Arbeiten wird etwas später der Maler Johann Rossbach aus Dresden betraut,[7] der am 4. Oktober 1699 mit einer jähr-

[1] Ebenda. Nr. 412 (Decret dat. Ansbach, 27. August 1701).

[2] Berlin, Kunstgewerbemuseum. Raum XVII.

[3] Nürnberg. Kreisarchiv. «Markgräfliche Diener» X, 172/1. Rep. 117a. Nr. 349a (Bestallungsdecret dat. Ansbach, 2. April 1674).

[4] Lipowsky I. S. 215.

[5] Nürnberg, Kreisarchiv. Amtsbeschreibungen des Fürstentums Ansbach. Amt Triesdorf. XIII. 212/2. Rep. 165. Nr. 41. Historische Nachrichten von Triesdorf anno 1750.

[6] Doppelmayr S. 267.

[7] München, Kgl. Obersthofmeisterstab. «Markgräflich Brandenburgischer Kunstkammerakt.» Nr. 149 f. fol. 2.

lichen Besoldung von 300 fl. rh. in Dienst genommen worden war.[1]

Aber auch die Bestrebungen des kunstsinnigen Georg Friedrich, der ganz geeignet gewesen wäre, wie sein gleichnamiger Ahne dasselbe reiche Kunstleben in seinen Landen wachzurufen, fanden mit dem Ausbruch des spanischen Erbfolgekrieges einen jähen Abschluss; schon im dritten Kriegsjahre fiel der Markgraf im Gefechte bei Schmidmühlen (1703).

Sein Sohn und Nachfolger Wilhelm Friedrich, der wie der Vater in den Reihen der kaiserlichen Armee gekämpft hatte, fand in den ersten Jahren seiner Regierung wenig Gelegenheit, mit irgendwelchen Kunstbestrebungen hervorzutreten. Nur wenige neue Künstler wurden angenommen, so Christian Friedrich Braun von Ulm (1704)[2] und der Italiener Guiseppe Volpini[3] als Bildhauer (gest. 1729 zu München),[4] der Vergolder Matthias Wohlgemuth (1705)[5] und Johann Georg Schallhäuser als Hofgoldarbeiter.[6]

Von architektonischen Schöpfungen ist in der ersten Hälfte der Regierungszeit Wilhelm Friedrichs auch nur die Errichtung einer neuen Gallerie im Schloss zu Ansbach bemerkenswert „wegen grosser und den Einfall drohender Busswürdigkeit der alten“,[7] über deren Herstellung „Serenissimus ein besonders gnädiges Gefallen geschöpft haben“, so dass er dem Baumeister Gabrielis jetzt nebst einem „Gratial“ von 1000 Reichsthalern die völlige Direction des Bauwesens überträgt.[8]

Erst der Brand des alten, von Georg Friedrich d. Ä. errichteten Schlosses im Jahre 1710 gaben dem Markgrafen Wilhelm Friedrich erwünschte Gelegenheit, auch seinerseits die Baulust,

[1] Nürnberg, Kreisarchiv. «Markgräfliche Diener» X, 172/1. Rep. 117 a. Nr. 396 e (Bestallungsdecret).
[2] Klemm S. 181.
[3] Nürnberg, Kreisarchiv. «Markgräfliche Diener» X, 172/1. Rep. 117 a. Nr. 430 (Bestallungsdecret dat. Ansbach, 17. Mai 1704).
[4] Lipowsky II. S. 274.
[5] Nürnberg, Kreisarchiv. «Markgräfliche Diener» X, 172/1. Rep. 117 a. Die Urkunde selbst ist nicht mehr vorhanden.
[6] Ebenda Nr. 444 (Bestallungsdecret dat. Roth, 2. Mai 1708).
[7] München, Reichsarchiv. Brandenburger Litteralien fasc. 130. Nr. 37 p (Gedrucktes Ausschreiben vom 28. Mai, bezw. 7. Juni 1707).
[8] Nürnberg, Kreisarchiv. «Markgräfliche Diener» X, 172/2. Rep. 117 a. Nr. 446 (Decret vom 10. Dezember 1709).

die gerade den Fürsten des 18. Jahrhunderts in so bezeichnender Weise eigen war, zu bethätigen. Es ist allerdings nicht zu verkennen, dass in den meisten Fällen die gesamten künstlerischen Bestrebungen dieser Fürsten, all ihr Interesse an der Entfaltung eines regen Kunstlebens an ihrem Hofe nur zum weitaus geringsten Teil einer thatsächlichen Kunstliebe entsprang; ganz andere Faktoren, Prachtliebe, Prunksucht, Repräsentationsgelüste und Nachahmungstrieb waren vielmehr die leitenden Motive für alle diese besonders im Laufe des 18. Jahrhunderts in so grosser Anzahl entstandenen Schlösser, Lusthäuser, Park- und Gartenanlagen, für die Pflege der Plastik und der Malerei, für Gründung von Künstlerakademien und ähnliche Einrichtungen. Aber gleichviel, der Erfolg ist im grossen und ganzen derselbe geblieben und hat besonders gegen die Mitte des Jahrhunderts ein so reges Schaffen, ein so tiefes Interesse in allen nur irgendwie beteiligten Kreisen angeregt, dass gerade die kurze Rokokoperiode die kunsthistorisch vielleicht wichtigsten Werke in unseren Landen geschaffen hat.

Für die Wiederherstellung des Schlosses zu Ansbach entwarf Gabrielis die Pläne, die zuerst nur einen teilweisen Neubau bzw. eine Umkleidung des alten Gebäudes mit neuer Fassade bezweckten.[1] In der Grundrissbildung schliesst sich der italienische Architekt im wesentlichen an Bachers Bau aus dem 16. Jahrhundert an, indem er nur den wohl ganz abgebrannten Südostflügel durch einen selbständigen Neubau ersetzte, den alten annähernd quadratischen Innenhof dagegen mit einer neuen Arkadenstellung umgab, ähnlich wie es Dieussart 15 Jahre vorher in Bayreuth gethan hatte.[2]

Jetzt verstehen wir auch, was es eigentlich für eine Bewandtnis hat mit der „irregulären Struktur und anderen Unbequemlichkeiten", die Gabrielis dem Bau gegeben haben soll und die von der Markgräfin Christine Charlotte so hart getadelt wurden.[3] Es ist nicht so sehr der Kampf des barocken Meisters mit dem schon mehr dem Rokoko zuneigenden Architekten, den Gurlitt anzunehmen gewillt ist; denn hier kommt weniger die Geschmacksrichtung und das

---

1 Nürnberg, Germanisches Museum. Plansammlung I. P. 2346.
2 Planzeichnungen 1834 von J. Bergmann gefertigt nach den im Besitze des kgl. Kreisbauamtes zu Nürnberg befindlichen Originalen.
2 Vgl. unten.
3 Fischer, Ansbach S. 39.

Können Gabrielis' in Betracht, als vielmehr die Thatsache, dass er sich eben, wie ich annehme, der ursprünglichen, teilweise sogar noch auf mittelalterliche Bauteile zurückgehenden Anlage des Schlosses anschliessen musste, wahrscheinlich veranlasst durch Einwendungen pekuniärer Natur, die Markgraf Wilhelm Friedrich zu machen hatte. Denn sonst hätte der doch ausserdem nicht ungeschickte Architekt wohl kaum eine Hofanlage geschaffen, deren gegenüberliegende Flügelbauten nicht einmal parallel zu einander verlaufen, hätte er sicher nicht den beiden rechtwinkligen Ecken der einen Hofseite plötzlich zwei abgeschrägte an der andern Wand entgegengesetzt. Alle diese Mängel haben gewiss ihren Grund einzig und allein in der Einbeziehung älterer Bauteile, besonders der starken Umfassungsmauern in den neuen Schlossplan. Vergleichen wir vollends den Grundriss des jetzigen Schlosses mit älteren Abbildungen z. B. dem Stich Merians in seiner „Topographia Franconiae" oder die von J. Azelt gezeichnete Ansicht von Ansbach,[1] so finden wir gerade in der Nordecke des Schlosshofes, wo uns heute eine äusserst sonderbare Treppenanlage auffällt, die eben zu jener Abschrägung der Winkel Veranlassung gegeben hat, den alten achteckigen massiven Treppenturm, der offenbar auf den neuen Bau nicht ohne Einfluss geblieben ist. In den Gängen des Schlosses selbst treffen wir zudem gerade an jener Stelle noch auf Reste gothisch profilierter, hochgeschwungener Gewölbegurten, die vielleicht sogar auf Bauten zurückgehen, die schon Georg Friedrich d. Ä. in seinen Schlossneubau einbezogen hatte.

Allerdings zeigt auch die Grundrissbildung des Südostflügels, in dem Gabrielis seine Kunst frei und selbständig entfalten konnte, keine besonders grossartigen Baugedanken; die stattliche Einfahrt auf 4 Paar gekuppelten Säulen, die zweimal gebrochene Treppenanlage in der Ostecke, die ebenfalls durch kräftige Säulen gestützt wird, bieten nichts bemerkenswertes; auffallend ist nur, dass der Festsaal, der doch bei allen grösseren Anlagen dieser Periode mit konsequenter Genauigkeit in der Achse des Gebäudes liegt, hier etwas nach der Seite verschoben ist.

Um so interessanter ist jedoch die Fassade des von Gabrielis

---

[1] Nürnberg Germanisches Museum. Plansammlung (vgl. oben I. Teil. S. 44).

errichteten Baues. Ein System von 21 hermenartigen, meist jonisierenden Pilastern auf gequadertem zweistöckigen Unterbau gibt der ganzen Front einen imposanten, jedoch ruhigen und würdevollen Ausdruck. Zweimal wird der einheitliche Gedanke der Fassade unterbrochen durch schwache Risalite, die mit römischen Pilastern ausgestattet sind und deren Fenster, im Gegensatz zu den übrigen geradlinig geschlossenen, im Hauptgeschoss mit Rundgiebeln und Medaillons mit figürlichem Schmuck bekrönt werden. Ueber dem schwach verkröpften Gebälk schliesst eine kräftige Attika mit flott gearbeiteten Statuen und Trophäen den ganzen Bau wirkungsvoll ab; der alte Wassergraben der mittelalterlichen Burg umgibt noch heute diesen Teil der Schlossanlage.

Vor allem jedoch verdient ausser der Fassade eine eingehende Betrachtung der Innenhof des Schlosses, der in seiner ganzen Architektur noch an guten italienischen Vorbildern festhält und besonders, bezeichnend für die Zeit und den Meister, palladianische Motive zu verwerten versteht. Auf kräftigem gequaderten Untergeschoss erhebt sich ein System von teilweise gekuppelten Kompositpilastern, die ebenso wie diejenigen der Fassade ein kräftig profiliertes Gebälk mit Attika-Aufsatz tragen. Zwischen die Pilaster sind die Fenster eingestellt, die bis zum Boden der einzelnen Stockwerke reichend, durch jonische bzw. korinthische Säulen in drei Abteile zerlegt werden, über denen ein sich in der Mitte zum Rundbogen ausschwingender Architrav ruht. Die Fenster des oben angesetzten Mezzanins sind mit zierlichen Dekorationen geschlossen, während die Eingänge des Erdgeschosses ähnlich wie die Fenster der beiden Hauptstockwerke durch gequaderte toskanische Säulen dreigeteilt sind. Wenn sich hier allerdings auch einzelne Motive der Architektur des Berliner Schlosses sehr allgemein verwertet wiederfinden, so kann doch von einer „unverkennbaren Anlehnung", wie Gurlitt will, keine Rede sein.

Ob Gabrielis selbst noch die ganze Ausführung des Baues leitete, ist fraglich, da die Arbeiten erst im Jahre 1713 begonnen haben sollen,[1] der Architekt aber schon im nächsten Jahre in die Dienste des Bischofs Konrad von Eichstätt übertrat,[2] wo er im März

[1] Fischer, Ansbach S. 39.
[2] Sax, Hoflager der Fürstbischöfe von Eichstätt. AM. 1883. S. 88 ff. (Anstellungsdecret vom 25. April 1714.)

1747 starb,[1] nachdem er für den Bischof und seinen Nachfolger Johann Anton in Eichstätt und Umgebung eine Reihe nicht unwichtiger Bauten aufgeführt,[2] sowie auch für den Grafen Krafft Anton Wilhelm von Oettingen das Schloss Baldern neuerbaut hatte (1719).[3] In Ansbach selbst hatte er vorher noch für den Hofrat Georg Christian Seefried ein Gartenhaus errichtet (1699),[4] das wohl heute nicht mehr erhalten ist. Auch das interessante Gebäude für den Hofrat Georg Friedrich Weyl, das durch Wilhelm Friedrich im Jahre 1721 für den damaligen Erbprinzen erworben wurde und infolgedessen den Namen „Prinzenschloss“[5] erhielt, darf als Gabrielis Werk in Anspruch genommen werden, ebenso wie das hübsche Haus A 98 am oberen Markt, dessen Architektur fast in allen Motiven an das Residenzschloss erinnert.

Nach dem Weggang des Architekten Gabrielis übertrug Wilhelm Friedrich dem damaligen Oberamtmann zu Wassertrüdingen Johann Wilhelm von Zocha[6] die oberste Bauleitung im Fürstentum Ansbach. Aber es ist nicht mehr viel Bedeutendes, was noch bis zum Tode des Markgrafen geschaffen wurde. Zocha selbst „inventirte“ höchstens den 1717 zu Schwabach eingeweihten Kunstbrunnen,[7] dessen gerade nicht sehr bedeutender plastischer Schmuck von dem Hofbildhauer Johann Christoph Fischer hergestellt wurde,[8] aus dessen Werkstatt auch die Statuen auf der Attika des Ansbacher Schlosses stammen.[9]

Ausserdem dürften von Künstlern, die Wilhelm Friedrich vorübergehend nur beschäftigte, zu nennen sein: der Bildhauer Friedrich Maucker, der noch unter Gabrielis Leitung in den Jahren 1711

[1] Sax, Geschichte der Stadt Eichstätt. Nürnberg 1857. S. 282.

[2] Ebenda S. 282, 283, 304, 312. Vgl. auch Stetten, Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichs-Stadt Augsburg. Augsburg 1779. S. 106.

[3] Grupp, Baldern. Nördlingen 1900. S. 96 ff.

[4] Nürnberg, Kreisarchiv. Fürstentum Ansbach, Oberamt Ansbach X. 2/3. Rep. 112 a. «Fürstliche Gärten» etc. (Quittung Gabrielis über 300 Reichsthaler «nach dem getroffenen Accord» dat. 9. September 1699.)

[5] Meyer, Das Prinzenschloss in Ansbach. Bayerland 1896. S. 119 (Abbildung). Das Schlösschen wurde schon 1775 wieder veräussert und ist heute in Privatbesitz.

[6] Zedler LXIII. S. 55.

[7] Falkenstein, Chronicon Suabacense. Schwabach 1756. S. 112.

[8] Griedner, Schwabach. Bayerland 1894. S. 282 (Abbildung).

[9] Fischer, Ansbach. S. 40. Anm.

und 1712 das Grabmonument des Markgrafen Joachim Ernst in Heilsbronn wieder herstellte[1] und der sächsische Medailleur Koch, der 1716 nach Ansbach kam.[2] Bemerkenswert ist endlich noch, dass während Wilhelm Friedrichs Regierung, angeblich schon im Jahre 1710, zu Ansbach eine Porzellanfabrik entstand,[3] sowie eine Spiegelglasfabrik, die erste in Deutschland, zu Solnhofen errichtet durch Dr. Schober und den Nürnberger Bürger Götze.[4]

Am 7. Januar 1723 starb der schon lange kränkelnde Markgraf auf seinem Jagdschloss Reichenbach bei Schwabach[5] nach kaum 20jähriger Regierung. Für seinen unmündigen Sohn Karl Wilhelm Friedrich übernahm dessen Mutter Christine Charlotte, eine Tochter des Herzogs Friedrich Karl von Württemberg, die Regierung des Fürstentums.

Wohl die wichtigste Verfügung — wenigstens in künstlerischer Hinsicht — welche die energische und umsichtige Fürstin während ihrer kurzen Regentschaft traf, war die Ernennung des damaligen Hofrats und Kammerjunkers,[6] Karl Friedrich von Zocha, zum Oberbaudirektor.

Zu Gunzenhausen im Fürstentum Ansbach als jüngerer Bruder[7] des früheren Baudirektors Georg Wilhelm von Zocha 1683 geboren, war Karl Friedrich auf den Universitäten zu Giessen, Halle und Leyden gebildet worden[8] und hatte durch verschiedene grössere Reisen nach England und Frankreich die dort unumschränkt herrschende Geschmacksrichtung sich zu eigen gemacht. Er war nicht wie die meisten Bauintendanten der Fürsten des 18. Jahrhunderts nur nominell mit Leitung der Geschäfte des „Baudepartements“ be-

---

1 Stillfried, Heilsbronn. S. 181 (vgl. oben I. S. 84).

2 München Kgl. Obersthofmeisterstab. «Markgräflicher Kunstkammerakt». Quittung über 60 Thaler für zwei Porträts, dat. 26. November 1716.

3 Schütz III. S. 41.

4 Trautmann, Kunst und Kunstgewerbe. Nördlingen 1869. S. 115.

5 Das Jagdschloss Reichenbach, das Markgraf Wilhelm Friedrich im Jahre 1712 gekauft hatte, ist künstlerisch nicht von der geringsten Bedeutung.

6 Falkenstein, Chronicon Suabacense. S. 113.

7 München, Reichsarchiv. Ansbacher Lehensurkunden. Nr. 178. Reversbrief für die Vormünder der beiden Brüder, dat. Oettingen, 3. März 1698. (Aehnliche Urkunden Nr. 5006, 4283, 5005. 5264.)

8 Schratz S. 73.


SCHLOSS ANSBACH
Grundriss des Südostbaues
W
N
S
O
Vermutliche Überreste des Treppenturmes aus dem
Älterer Bau durch Gabrielis (1710-1714)
16. Jhdt.
X
Audienzzimmer d. Markgräfin
XI
Jagd-Zimmer
XII
Gobelin-Zimmer
IX
Ruhezimmer d. Markgräfin
VIII
Spiegelkabinet
VII
Schlafzimmer der Markgräfin
VI
Gesellschafts-Zimmer
V
Handbibliothek
IV
Schlafzimmer
III
Audienz-Zimmer des Markgrafen
II
Weisser Saal
I
Festsaal
XIII
Bilder Gallerie
Cabinet
Sitzungs Zimmer
Cavallier-Zim-mer



traut, sondern war selbst künstlerisch vollständig ausgebildet, sodass er im Stande war, die Pläne zu den ihm aufgetragenen Bauten selbst zu entwerfen; die Ausführung leitete dann wohl der Landbauinspektor Johann David Steingruber.

Zocha steht mit seiner gesamten Ausbildung vollständig auf dem Boden des klassicistischen Barocks der Hugenotten in seiner nüchternsten Form, wie ihn Mansart geschaffen, Marot und Lepautre des weiteren ausgebildet hatten. Sein eigentlicher Lehrer war wohl Mansarts Schüler, der Akademiedirektor Robert de Cotte († 1735), eine Vermutung die durch den engen Anschluss Zochas an die Schule dieses Architekten nahegelegt wird;[1] vielleicht ist er auch nach seiner Pariser Lehrzeit während eines Aufenthaltes in Berlin mit Eosander von Goethe in nähere Berührung getreten.

Praktisch hatte sich Zocha wohl schon vor seiner definitiven Anstellung als Oberbaudirektor durch die Erbauung des nachmaligen Gesandtenhauses, ursprünglich eines Heims, das sich der englische Hofmusiker Giovanni Chiavonetto (auch Jeanetti) in Ansbach schuf, im Jahre 1718[2] bethätigt; wenigstens glaube ich bestimmt, ihm diesen Bau, die jetzige Wohnung des Regierungspräsidenten von Mittelfranken, aus in die Augen fallenden artistischen Gründen zuweisen zu dürfen.

Zochas wichtigste Schöpfung während seiner kurzen Amtsthätigkeit war jedoch der Umbau des Ansbacher Residenzschlosses. Nachdem die Landschaft des Fürstentums 60 000 fl. zur „Reparation und Erweiterung des Schlosses“ beigesteuert hatte,[3] wurde ein Teil der Anlage, vor allem die noch aus dem 16. Jahrhundert stammenden Gebäudereste abgetragen angeblich wegen der „irregulären Struktur und sonstiger Unbequemlichkeiten“, die Gabrielis dem Bau gegeben haben sollte, und an ihrer Stelle durch Zocha ein Neubau errichtet, dem sich bald ein weiteres Schlossquadrat an der nördlichen Ecke anschloss, während die gleiche gegen Westen geplante Anlage nicht zur Ausführung gelangte. Die von Gabrielis errichteten Hofarkaden und sein Südostflügel dagegen wurden bei-

---

[1] Vgl. die Abbildungen bei Blondel, «Architecture françoise». Paris 1752. 3 tom. I. Tfl. 76. III. Tfl. 408 u. a,

[2] Hänle S. XLVIII.

[3] Nürnberg, Kreisarchiv. Fürstentum Ansbach. Oberamt Ansbach. X, 2/3. Rep. 112a. Nr. 6b. Decret vom 14. Februar 1725.

behalten und in nicht eben sehr geschickter Weise mit den neuen Gebäudeteilen verbunden. Die äussere Architektur des von Zocha errichteten Neubaus ist fast ohne jede künstlerische Charakteristik, besonders da sie noch bei dem Mangel an entsprechendem Steinmaterial vollständig aus Putzwerk mit geradem Fugenschnitt in allen 4 Stockwerken aufgeführt ist; eine Neigung zur Dekoration zeigt sich nur in den auch nicht besonders schönen Köpfen, die als Schlussteine für die Fenster des Untergeschosses dienen. Alles übrige ist zwar „regulier“ und angeblich ,,nach der Antiquen ihrer Genie angeordnet“, aber arm und kahl und wirkt höchstens durch die Dimensionen des in Anspruch genommenen Flächenraums.

In der Grundrissbildung [1] jedoch zeigt sich ein bedeutender Fortschritt, der Zochas französische Schulung und sein Verständnis für die jetzt so dringend geforderte „bienséance“ klar erkennen lässt. Ueberall gelangt das echt französische Prinzip des Enfilade, die Einrichtung, alle Thüren in eine Flucht zu legen, zur Durchführung; dazu in verschwenderischer Fülle jene kleinen Zimmerchen, versteckten Treppenanlagen und sonstigen Schlupfwinkel, wie sie gerade für einen Hofhalt des 18. Jahrhunderts mit seinen tausend Geheimnissen, seinen Intriguen und Liebesabenteuern so bezeichnend und zugleich auch so notwendig sind. Die Innendekoration des Schlosses wird erst später zu besprechen sein.

Durch einen Brand im Jahre 1719, der einen Teil des oberen Marktes in Asche legte, sowie durch die 1722 erfolgte Gründung der „neuen Auslage“ [2] im Süden der alten Stadt war Zocha auch weiterhin reichlich Gelegenheit zur Bethätigung seines Könnens geboten; aber immer bewegt er sich in den ihm einmal geläufigen Stilprinzipien, alles ist einfach und nüchtern, wie der Schlossneubau.

Zu diesen für eine Anlage im Sinne hugenottischer Städtebauten so charakteristischen Gebäuden in geraden, rechtwinklig sich schneidenden Strassen, gehört das 1724 erbaute Jagdzeughaus, ein grösserer Gebäudekomplex (jetzt D. 404 — D. 406), das 1725 entstandene Jägerhaus (jetzt D 449) [3] die

---

[1] Plan des ganzen Schlosses bei Lessing. Schloss Ansbach. Berlin o. J.
[2] Schütz III. S. 42 (mit gleichzeitigem Plan der Stadt).
[3] Kurze Beschreibung von Ansbach. Ansbach 1838. S. 8.

Kaserne (1724 —1726)[1] und eine Reihe von Privathäusern, die alle im grossen und ganzen so gut wie jeder künstlerischen Charakteristik entbehren.

Zwei grössere Bauten, die Zocha ebenfalls im Sinne französischer Schlossanlagen für die baulustige Regentin Christine Charlotte errichtete, verdienen dagegen hier etwas eingehendere Erwähnung.

In einem ziemlich reizlosen Thal nordöstlich von Ansbach liegt weltvergessen das einstige Lustschloss Bruckberg, das die Markgräfin im Jahre 1715 gekauft hatte und 1727 — 1730 einem vollständigen Umbau unterwarf,[2] ein ausgedehnter Gebäudekomplex, der besonders in seiner Grundrissanlage französische Schlösser zum Vorbild nimmt; drei zweistöckige Hauptflügel, jeder mit Mittel- und Eckrisalit, um einen mittleren Hof gruppiert, an den Seiten einstöckige Nebengebäude im rechten Winkel anstossend, von denen jedoch nur der gegen Osten gerichtete Flügel vollständig ausgebaut wurde.

Die äussere Architektur, die auf den ersten Blick an die von Zocha erbauten Teile des Ansbacher Schlosses erinnert, ist einfach und schmucklos. Hier wie dort Putzwerk mit geradem Fugenschnitt an den Ecken, schlichte Fenstergewände, ein origineller rostbrauner Anstrich und das unvermeidliche Mansartdach; in dem echt holländischen Giebel des Mittelrisalits das Wappen des fürstlichen Erbauers.

Bezeichnend für den stilistischen Charakter dieses Baues, sowie überhaupt sämtlicher Werke Zochas ist die oft wiederholte Mitteilung, Bruckberg sei genau nach dem Muster des Stockholmer Schlosses angelegt worden,[3] das König Karl XI. von 1693 ab hatte errichten lassen und das in allen beteiligten Kreisen damals grosses Aufsehen erregt hatte. Soweit ich, ohne das Schloss in Stockholm selbst gesehen zu haben, urteilen kann, liegt die Uebereinstimmung dieser Bauten besonders in dem Fehlen der bisher so beliebten Ordnungen; beide sind „simple aber sehr regulier, und nach der Antiquen ihrer Genie angeordnet, man sieht gar keine verkröpfte Pilaster, noch Colonnaden, noch Frontispicen, aber dahingegen

---

[1] Lang, Der vorletzte Markgraf. S. 20.
[2] Lang, Bruckberg. Bayerland 1894. S. 187 (Abbildung).
[3] Journal von und für Deutschland 1775. II. S. 46 u. a. a. O.

fällt die gantze Ordonnance und ihre Schönheit mit eins ins Gesichte“,[1] künstlerische Ideale, denen auch schon Eosander von Goethe nachgestrebt hatte.[2]

Im Jahre 1767 wurde in dem übrigens noch gar nicht vollständig ausgebauten Schloss von Markgraf Alexander eine Porzellanfabrik errichtet, in der die wegen des 7 jährigen Krieges aus Meissen geflohenen Künstler Zuflucht und Beschäftigung fanden.[3] Naturgemäss wurde durch die Einrichtung des Fabrikbetriebes die ganze innere Einteilung des Schlosses umgeändert und teilweise zerstört, die schöne Treppenanlage im Mittelrisalit überhaupt gänzlich beseitigt. Heute erinnert keine Spur in der gesamten Innendekoration mehr an die frohen Tage, die das Schloss unter den prachtliebenden Markgrafen von Brandenburg gesehen hatte; das bekannte Stift Neudettelsau hat dort seit 1892 eine Blödenanstalt errichtet!

Genau denselben stilistischen Prinzipien wie Bruckberg folgt das zwei Jahre später (1729) erbaute Lustschloss Schwaningen (Unterschwaningen). Südwestlich von der Landeshauptstadt Ansbach lag das mächtige Schloss, das einst der jüngere Blasius Berwart für den General Johann Philipp Fuchs von Bimbach errichtet hatte.[4] Nach dessen Tod waren seine Besitzungen an das Fürstentum Ansbach zurückgefallen; die Gelegenheit in so vorteilhafter Lage sich und ihren Nachkommen ein neues Lustschloss zu erbauen, liess die baulustige Markgräfin Christine Charlotte sich nicht entgehen. Im Jahre 1727 wurde der Neubau begonnen, 1733 der ausgedehnte Hofgarten angelegt.[5] Von diesem ist heute jede Spur verschwunden, die prächtigen Alleen sind zum grössten Teil abgeschlagen, die reizenden Anlagen haben Gemüsebeeten und ähnlichen praktischen Neueinrichtungen Platz gemacht, und in einen hässlichen stagnierenden Graben hat sich der plätschernde Kanal verwandelt, der einst mitten durch die

---

1 Theatrum Europaeum XVIII. Frankfurt a. M. 1707. S. 293 b (Abbildung des Schlosses in Stockholm).

2 Gurlitt, Barock in Deutschland etc. S. 408.

3 Meyer, Erinnerungen. S. 146. Vgl. unten Teil III.

4 Vgl. oben I. S. 61.

5 Lang, Der vorletzte Markgraf. S. 31.

Anlagen sich hindurchzog, und auf dem in stiller Mondnacht die letzte Markgräfin in vergoldetem Nachen ruderte.

Von dem alten Schloss, das Fuchs von Bimbach erbaute, stehen heute auch nur mehr die einst eigentlich Befestigungszwecken dienenden Eckgebäude, die später zu Eckrisalits umgestaltet worden waren; das ganze grosse dreistöckige Hauptgebäude, das auf Abbruch verkauft wurde, ist verschwunden. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts stand es jedoch noch, wie die von dem damaligen kgl. preussischen Hofgärtner zu Schwaningen Konrad Strübel 1794 gezeichneten Pläne ausweisen.[1]

Diesen alten Gebäuden gegenüber hatte Zocha im Auftrag der Markgräfin das neue Schloss gebaut, das sich ebenso wie das zu Bruckberg durch eine bedeutende Flächenausdehnung auszeichnet.[2] Leider ist es heute auch nicht mehr vollständig erhalten; grosse Teile des ursprünglichen, ebenfalls in Putzwerk errichteten Baues sind abgetragen. Erhalten blieben nur noch die Hauptflügel, die einen Vorhof und einen Haupthof statt der ursprünglichen 6 Hofanlagen einschliessen, sowie die rechtwinklig zu beiden Seiten anstossenden, ebenso wie in Bruckberg einstöckigen Nebenflügel. Den Ehrenhof schliesst ein eigener Thorbau ab, wie ihn damals fast alle französischen Schlösser aufweisen und den auch Cotte und seine Schule besonders häufig anwandten; die wappenhaltenden Posaunenengel sind hier vielleicht erst später hinzugefügt.

Noch vollständiger jedoch ist die ganze innere Einrichtung zerstört; die grosse Haupttreppe ist verlegt worden, die oft bewunderten Plafondmalereien, die nebst Supraporten und anderen Dekorationen von den Hofmalern Feuerlein und Naumann hergestellt worden waren,[3] sind übertüncht oder mit hässlichen Papiertapeten überklebt. Auch hier erinnert nichts mehr an die alten Tage des Glanzes.

Für die Anlagen in Triesdorf, die fast von jedem Ansbacher Markgrafen mit neuen Gebäuden, Wasserkünsten, oder sonstigen Verschönerungen ausgestattet wurden, baute auch Zocha ein Jägerhaus;

---

[1] Plansammlung bei d. kgl. Regierung von Oberfranken. Abt. I. Fach. II. Nr. 17.

[2] Originalpläne beim k. Pfarramt Unterschwaningen.

[3] Meusel, Museum für Künstler und Kunstliebhaber, VIII. S. 134 ff.

wenigstens glaube ich das Gebäude wegen der Uebereinstimmung seiner Architektur mit sonstigen Werken Zochas ihm zuweisen zu müssen. Irgendwelche kunsthistorische Bedeutung hat der zudem nicht sehr umfangreiche Bau, in dem sich jetzt die landwirtschaftliche Schule befindet, jedoch nicht.

Am 29. April 1729 übernahm Markgraf Karl Wilhelm Friedrich selbst die Regierung; die Regentin Christine Charlotte starb noch in dem gleichen Jahre. Und wie fast jedesmal bei dem Regierungsantritt eines neuen Fürsten, so wechselten auch hier Prinzipien und Beamte; auch an die Stelle des bisherigen Baudirektors, dessen nüchterne Kunst dem prunkliebenden Markgrafen und seiner jungen Gemahlin Friederike Luise, einer Schwester des grossen Friedrich, zu einfach und kalt erscheinen mochte, wurde ein neuer Architekt berufen. Für den zum „hochfürstlichen Minister und geheimen Rat sowie Ober-Amtmann zu Crailsheim"[1] ernannten Zocha trat ein Italiener, Leopoldo Retty, in die Dienste des neuen Fürsten.

Retty, zu Laino in Oberitalien um 1705 geboren, war durch seinen Oheim, den württembergischen Baudirektor Donato Giuseppe Frisoni, zuerst in der Baukunst ausgebildet worden und 1726 ebenfalls in württembergische Dienste getreten; im Februar 1731 von Karl Wilhelm Friedrich nach Ansbach berufen,[2] wurde er dort zum Baudirektor ernannt[3] und stieg bald zum „Artilleriemajor des fränkischen Kreises, hochfürstlich Ansbachischen Baudirektor, Ingenieur und Artilleriemajor" empor (1741).[4]

Trotz seiner teilweise französischen Schulung kann Retty jedoch noch nicht die Erinnerung an sein Vaterland Italien und dessen Monumentalbauten verleugnen. Gerade im Gegensatz zu Gurlitt möchte ich ihm an all den Bauten, die unter Christine Charlotte in Ansbach und Umgebung entstanden sind, keinen Anteil zuschreiben, denn sie sind doch — abgesehen von den zeitlichen Verhältnissen

---

[1] Gros S. 249.

[2] Paulus, Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Stuttgart 1889. I. Bd. S. 583.

[3] München. kgl. Obersthofmeisterstab. «Markgräflicher Kunstkammerakt», fol. 17 (Retty wird hier zum erstenmal als Baudirector erwähnt am 19. April 1732).

[4] Hochfürstlich «Brandenburgisch-Onolzbachischer Address- und Schreibkalender auf das Jahr 1741». S. 78.

— so ganz verschieden von den sonstigen Bauten Rettys zu Stuttgart und Ludwigsburg, wohin der Ansbacher Architekt um 1748 wieder zurückkehrte.[1] Wenn natürlich immer ein gewisses, in der Zeitströmung bedingtes Streben, französische Muster nachzubilden, sich bemerkbar macht, so kommen doch auch immer wieder Reminiscencen an den italienischen Barock zum Ausdruck, die besonders bei Rettys Ansbacher Bauten ziemlich unabweisbar hervortreten.

Als die erste Schöpfung Rettys in Ansbach möchte ich die Orangerie in Anspruch nehmen, die erst unter Markgraf Karl Wilhelm Friedrich[2] in dem bereits im Jahre 1727 von Christine Charlotte durch den Hofrat Weyl angelegten Hofgarten[3] erbaut wurde an Stelle des von Markgraf Georg Friedrich d. Ae. im Jahre 1596 errichteten Lusthauses.

Gegen den Garten zu schlicht durch jonische Pilaster gegliedert, öffnet sich das Gebäude auf der Hauptseite in einer langen Halle gekuppelter jonischer Säulen, deren ruhige Horizontallinie durch drei einfache Risalite unterbrochen wird; ein etwas massiges Mansartdach deckt den ganzen Bau, der mit seinen teilweise unverkennbaren italienischen Motiven nichts gemein hat mit der Architektur des Ansbacher Schlosses, mit Bruckberg oder Schwaningen, die doch ihrerseits wieder z. B. in Guepières Gartenfassade des Schlosses zu Stuttgart eine stilistische Parallele findet. Hier erkennt Gurlitt die Verschiedenheit des französischen und des italienischen Meisters, die ebenso in die Augen fallen muss wie in Ansbach, bedingungslos an.[4]

Noch deutlicher tritt der italienische Einfluss bei dem Schiff der im Jahre 1736 umgebauten Gumpertuskirche in Ansbach hervor, den ich gleichfalls nicht Zocha, wie Gurlitt will,[5] sondern eben Retty zuschreiben möchte, besonders da auch in den Quellen der „sehr geschickte und erfahrene fürstliche Ingenieur-Capitain und Baudirektor Retty“ ausdrücklich als Erbauer genannt

---

[1] Paulus, S. 583. (Vgl. auch «Zusätze u. Verbesserungen» am Schluss!)
[2] Fischer. Ansbach. S. 104.
[3] Spiess, II. S. 63.
[4] Barock in Deutschland etc. S. 462 (Vgl. Abbildung Nr. 157).
[5] Ebenda S. 460.

wird,[1] und das einst unter Zochas Leitung stehende Baudepartement ja schon längst aufgelöst war. Die schon des öfteren umgeänderte Kirche des Gumpertusstifts musste wenigstens in ihrem mittleren Teil unter Markgraf Karl Wilhelm Friedrich einem Neubau weichen, zu dem der Grundstein am 4. Juni 1736 gelegt wurde. Die Westtürme, die noch Georg Friedrichs d. Ä. Baumeister Gideon Bacher 1594—97 auf dem Fundament der romanischen Kirche errichtet hatte, blieben stehen, ebenso wie der aus den Jahren 1501—1523 stammende Chor, jetzt eine Art Museum des Schwanenritterordens, der jedoch als eine speziell katholische Einrichtung mit Recht durch eine Quermauer vom neuen Schiff abgetrennt wurde. Das Innere, am 30. November 1738 eingeweiht, ist vollständig schmucklos, der Typus des protestantischen Kirchenbaues in seiner nüchternsten Gestalt mit der flachen Decke und den unvermeidlichen doppelten Emporen auf dorischen Säulen, Zugeständnisse, die der katholische Architekt eben an das Bedürfnis, das die Religion seines Bauherrn forderte, machen musste. Im Aeussern dagegen ist der von Retty errichtete Neubau geschickt durch ein System gekuppelter jonischer Pilaster gegliedert, über denen an den Ecken des Gebäudes riesige Posaunenengel Wappen und Monogramm des Fürsten halten.

Ein etwas späterer Bau Rettys, künstlerisch jedoch nahezu bedeutungslos, ist das 1736 mit Verwertung einzelner Teile des aus dem Jahre 1726 stammenden Zuchthauses[2] erbaute Gymnasium, Carolinum (A 216) mit zwei wohl sicher noch von dem älteren Bau herrührenden Innenhöfen.[3]

Früher schon als zu Ansbach hatte man im Fürstentum Bayreuth ebenfalls unter Leitung einheimischer Meister begonnen, die durch

[1] Köhler, Historische Münzbelustigungen. 22 Teile. Nürnberg 1729—1764. X. S. 416 (Abbildung der Denkmünze auf den Umbau mit Ansicht der alten und neuen Kirche).

[2] Oeder, Kurze Nachricht von Stiftung und Einweihung des Carolini illustris in Onolzbach. Ansbach 1738. S. 3 ff.

[3] Bamberg, Kreisarchiv. Plansammlung Nr. 136 (5 Kupferstiche des Gymnasiums).

den Krieg zerstörten herrschaftlichen Bauten wieder aufzurichten und überall die Spuren der Plünderung und Verwüstung zu verwischen.

Zwar hatte Markgraf Christian selbst keinen direkten Anteil am Kampfe genommen und war schon 1635 dem Prager Frieden beigetreten, aber trotzdem hatte sein Land besonders in den Jahren 1632 und 1634 unter den Plünderungszügen der kaiserlichen Truppen schwer zu leiden gehabt. Einer der wenigen deutschen Fürsten, die den ganzen Krieg miterleben sollten, war Christian bald nach Abschluss des westphälischen Friedens gestorben und hatte seine Lande seinem erst 11jährigen Enkel Christian Ernst zurückgelassen, für den eine Regentschaft unter dem Grossen Kurfürsten und dem Markgrafen Georg Albrecht, dem zweiten Sohne Christians, die Regierung übernahm.

Christian Ernst, der inzwischen die Universität Strassburg besucht und eine längere Reise nach Italien, Frankreich und Holland gemacht hatte,[1] trat am 5. Oktober 1661 selbst die Regierung an. Jetzt begannen sofort überall im Fürstentum Bayreuth die Restaurationsarbeiten, vor allem jedoch auf der Plassenburg, die zwar dem Ansturm Tillys unter ihrem wackeren Kommandanten von Muffel siegreich widerstanden hatte, aber doch durch die Belagerung arg verwüstet worden war.

Während aber auch hier ein Deutscher, der sonst unbekannte fürstliche Baumeister Martin Frank die vorzunehmenden Reparaturen leitete, übertrug man die Ausführung der Stukkaturen einem Italiener, nachdem ein früherer Versuch (1630) mit einem deutschen Meister, dem „Kalkschneider“ Friedrich Rosenbusch von Watzdorf[2] anscheinend nicht zur Zufriedenheit ausgefallen war.[3]

Der Mailänder Stukkator Carlo Brentano Moreti wurde mit seinen Genossen 1662 von Nürnberg nach der Plassenburg berufen,[4] um den grossen Saal und verschiedene fürstliche Gemächer

---

[1] Birken (Hochfürstlicher Brandenburgischer Ulysses, Bayreuth 1669) beschreibt diese Reisen ausführlich und giebt interessante Notizen über die durch den Prinzen besichtigten Sehenswürdigkeiten.

[2] Fürstentum Schwarzburg-Rudolstadt.

[3] Bam. KA. Akt «Künstler» etc.

[4] Cam. A. Culmbach, fasc. II, 5 a. fol. 241. Werkvertrag vom 14. April 1662.

„uff Marmelart“ zu dekorieren; er arbeitete dabei nach einem bereits in dem Schlosse Falkenau[1] ausgeführten Abriss und schmückte besonders „der herrschaft Leibzimmer“[2] mit „vortrefflichen Stukkaturen an der Decke, wo mit erhabenem Ausdruck Knaben bald Blumenkränze winden, bald Trauben pflücken“.[3]

Diese Arbeiten sind wie die ganze Innenausstattung der Plassenburg längst zerstört, aber trotzdem genügt die vorliegende dürftige Beschreibung, um auch hier sofort den grossen Kontrast zwischen dem Dekorationsstil des italienischen Stuccatore und den Schmuckformen der deutschen Meister in Triesdorf erkennen zu lassen.

Nach Brentanos Wegzug setzte Adam Viebig (hier Viebeckh) aus Breslau mit seinem „consorten“ Wenzel Giers die Arbeiten fort[4] und dekorierte vor allem den grossen, 150 Fuss langen und 36 Fuss breiten Saal, in dem die berühmte Ahnengallerie der Brandenburger untergebracht war,[5] deren Bilder etwas später (1700) von dem Nürnberger Maler Johann Rail „renoviert“ wurden, während andere Arbeiten von mehr untergeordneter Bedeutung der Maler Friedrich (?) Schnürer von Kulmbach ausführte.[6]

Gleichzeitig mit diesen Wiederherstellungsarbeiten errichtete Christian Ernst in der Nähe seiner Hauptstadt Bayreuth den ersten selbständigen Neubau (1663—1669)[7] an Stelle des verfallenen Schlösschens, das im Jahre 1611 durch die Markgräfin Maria von den Herren von Herdegen erkauft worden war;[8] nach Vollendung desselben schenkte es der Markgraf seiner Gemahlin Erdmuthe Sophia, von der es den Namen Sophienberg erhielt. Auch hier war wohl ein einheimischer Architekt der Leiter des Baues, Sigis-

---

[1] Stadt und Schloss in Böhmen. Der Plafond hat sich dort wohl nicht erhalten, denn die Stadt «bietet kunsthistorisch Nichts von Interesse» (Schmitt, Bericht über einige Kunstdenkmale Böhmens. Mitteilungen der k. k. Centralkommission zur Erhaltung der Baudenkmale, 1863. S. 323).

[2] Bamb. KA. Plassenburg.

[3] Dorfmüller, Schicksale und Beschreibung der zerstörten Veste Plassenburg. Bayreuth 1816. S. 121.

[4] Bam. KA. Plassenburg.

[5] Dorfmüller, S. 122.

[6] Bam. KA. Plassenburg.

[7] Hohn, Geographisch-statistische Beschreibung des Obermainkreises. Bamberg 1827. S. 117.

[8] Füssel II, S. 6.

mund Andreas Schwenter, den wir seit 1663 als fürstlichen Baumeister antreffen.[1] Weder Beschreibung noch Abbildung des Schlosses ist uns erhalten; wir erfahren nur, dass die Fürstin von ihrer Umgebung, die mit den Aufenthalt auf luftiger Höhe, fern von dem Treiben und den Intriguen der Residenz, unzufrieden war, mit dem Gespenst der berüchtigten weissen Frau geängstigt und so veranlasst wurde, ihr Schloss nicht mehr zu besuchen. In der Folge zerfiel es immer mehr und diente schliesslich als Steinbruch, sodass man heute kaum mehr eine Spur der Kelleranlage zu unterscheiden vermag.

Der damalige Hofarchitekt Sigismund Andreas Schwenter war der Sohn des Mathematik-Professors an der Universität Altdorf, Daniel Schwenter, dessen „Traktate von der Geometria" bereits oben erwähnt wurden. Zuerst als Ingenieurlieutenant in schwedischen Diensten kam er um 1663 nach Bayreuth, wo er auch, nachdem er über 10 Jahre das gesamte Bauwesen des Fürstentums[2] geleitet hatte, im Jahre 1674 starb.[3]

Von Schwenter stammen daher vermutlich auch die Pläne zu dem ebenfalls heute nicht mehr erhaltenen, fast gleichzeitig mit der Sophienburg (1669) erbauten „Grott- und Brunnenhauss" im grossen Lustgarten bei St. Johannis, der nachmals so bekannt gewordenen Eremitage,[4] dessen Ausstattung dem Maler Hans Günther d. Ä. übertragen wurde.[5]

Allmählig jedoch wagte man sich auch wieder an grössere künstlerische Aufgaben. Schon als Erbprinz hatte Markgraf Christian Ernst auf seiner Kavalierstour in Frankreich den Entschluss gefasst, einst zur Regierung gelangt, die Kapelle in seinem Residenzschloss zu Bayreuth erneuern und vergrössern zu lassen. Aber erst im Jahre 1668 konnte man an die Ausführung des lang gehegten Planes denken. Jetzt begann Schwenter die Vorarbeiten zu dem projektierten Bau, zu dessen Ausführung Christian Ernst den

---

[1] Cam. A. Culmbach, fasc. I, 3.

[2] Cam. A. Culmbach, fasc I, 3; Bayreuth, fasc. II, 9. und Culmbach, fasc. II, 5 a u. a. a. O.

[3] Nagler, Künstlerlexikon.

[4] Bibliothek des historischen Vereins in Oberfranken. Ms. 27, fol. 35. Schreiben des Markgrafen, dat. Karlsbad, 22. Juni 1669.

[5] Cam. A. Bayreuth, fasc. 12, fol. 3.

im Nürnberg lebenden Baumeister Elias Gedeler (auch Goedeler) berief, der von da ab bis zu Schwenters Tod (1674) anscheinend gemeinsam mit ihm die oberste Bauleitung im Fürstentum Bayreuth innehatte.

Geboren am 27. September 1620 auf dem Schlosse Helfenberg in Oesterreich o. E. hatte sich Gedeler durch längeren Aufenthalt in Italien besonders in der Baukunst und in der Freskomalerei ausgebildet.[1] Ob er jedoch thatsächlich ein Schüler des Augsburger Meisters Elias Holl gewesen ist, wie Gurlitt mitteilt,[2] habe ich nirgends bestätigt gefunden; unmöglich ist es allerdings wenigstens nach Massgabe der zeitlichen Verhältnisse nicht, da Holl bekanntlich erst im Jahre 1646 starb.[3] Später kam Gedeler gegen 1660 nach Nürnberg, wo er fast 10 Jahre für Sandrarts „Teutsche Academie" arbeitete.[4] Zum Bau der Schlosskapelle nach Bayreuth berufen, finden wir ihn im Jahr 1671 in fester Anstellung als fürstlichen Hofbaumeister.[5] Ob er vor oder erst nach seinem Bayreuther Aufenthalt die Stelle eines kurfürstlichen Hofbaumeisters zu München begleitete, wie Nagler angiebt, konnte ich nicht ermitteln.[6]

Unter Gedelers Leitung schritten die Arbeiten an der Schlosskapelle zu Bayreuth rüstig fort, sodass schon am 28. Januar 1672 die Einweihung vorgenommen werden konnte. Leider kennen wir diesen Bau, der 1753 mit dem ganzen Schloss ein Raub der Flammen wurde, ebenfalls nur aus einer ziemlich dürftigen Beschreibung.[7] Ein langes schmales Viereck mit dem Haupteingang gegen den inneren Schlosshof; die Altarnische, wohl bedingt durch den beschränkten Raum, nach Norden gelegen, mit einem zum

---

[1] Doppelmayr S. 249.

[2] Barock in Deutschland etc. S. 40 (hier Godeler genannt).

[3] Meyer, Die Selbstbiographie des Elias Holl. 36. Bericht des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg. Augsburg 1873. S. V. Hier wird Gedeler nicht erwähnt.

[4] Sandrart, Teutsche Academia. Nürnberg. VII, S 359.

[5] Cam. A. Generalia, fasc. II, 14.

[6] In der ganzen einschlägigen Litteratur ist Gedelers Name als bayrischer Architekt nirgends genannt; auch giebt weder das k. geh. Staatsarchiv noch das k. geh. Hausarchiv in München über ihn und seine Thätigkeit Aufschluss.

[7] Hagen, Historische Nachrichten von der vormaligen Schlosskapelle zu Bayreuth AO. 1862, S. 49 ff.

Teil vergoldeten, zierlichen Gitterwerk abgeschlossen. Dem Altar gegenüber lag, wie üblich, die herrschaftliche Loge, die von dem grossen Saal aus zugänglich war. An der äusseren Langseite der Kapelle wurde die Kanzel angebracht; ein origineller Gedanke war übrigens die Einrichtung, den im ganzen Innenhof später herumgeführten Arkadengang gegen die Kirche in breiten, niedrigen Fenstern zu öffnen und zum Aufenthaltsort der Hofdienerschaft während des Gottesdienstes zu benutzen.

Die Decke der Kirche, mit einem „besonderen" Rautengewölbe[1] versehen, war mit prächtigen Stukkaturarbeiten geschmückt; Engel und Blumenkränze hingen zwischen den zahlreichen Freskogemälden „schwebend fast ganz frei herab". Also auch hier ebenso wie auf der Plassenburg eine echte Barockdekoration, die in ihrem vermutlichen Farbenschmuck von rosa und apfelgrün, einer damals und später sehr beliebten Zusammenstellung, dem Geist der Renaissance ganz und gar zuwider lief. Die Stukkaturarbeiten fertigte hier wieder ein einheimischer Meister Johann Jakob Schöniger, die Malerei wohl die beiden damals genannten Maler Karl Gannss[2] und Adrian Heinrich Hirth,[3] vielleicht ein Sohn des bereits oben erwähnten kurfürstlich brandenburgischen Hofmalers Michael Konrad Hirth.

Der Gedanke des protestantischen Kirchenbaues, der damals von den meisten deutschen Fürsten aufgenommen und weitergebildet worden war, und der vor allem in Thüringen zu so bedeutenden und originellen Schlosskirchen, wie besonders zu Weissenfels (1663—82) geführt hatte, ein Werk, das noch Sturm als die beste Schöpfung protestantischen Kirchenbaues in Deutschland rühmt,[4] war auch in der Schlosskapelle zu Bayreuth zur Ausführung gelangt. Obwohl es naheliegend ist, dass Gedeler ohne weitere Anregung diesen Gedanken zu verwerten wusste, so ist doch auch nicht ausgeschlossen, dass er die kurz vorher entstandenen einschlägigen Bauten des thüringer Meisters Moriz Richter, der auch Weissenfels erbaut hatte, kannte und seiner eigenen Schöpf-

---

[1] Heinritz, Bayreuth. S. 46.
[2] Cam. A. Bayreuth, fasc. II, 9 a.
[3] Taufregister der Stadtkirche zu Bayreuth.
[4] Gurlitt, Barock in Deutschland S. 51.

ung zu Grunde legte; vielleicht ist er auch eben wegen dieser Kenntnisse neben Schwenter von Christian Ernst berufen worden.

Die äussere Architektur der Kapelle, die uns zufällig in dem schon besprochenen Modell des Schlosses zu Bayreuth[1] erhalten ist, zeigt merkwürdiger Weise noch 7 Pfeiler gothisierenden Charakters, zwischen die sich die schmalen spitzbogigen Fenster einschieben. Auch hier also noch nicht ein vollständiges Losreissen von alten, längst verbrauchten Traditionen.

Altar und Kanzel der neuen Kirche fertigte der Stukkator und Steinmetz Adam Viebig, der seit 1662 im Dienste des Markgrafen stand; als er jedoch im Jahre 1672 nach Regensburg weiter wanderte, musste die unvollendete Kanzel der Bildhauer Johann Schwanberger fertigstellen, während die Holz- und Alabasterarbeiten an Altar und Kanzel Johann Prenkh, vielleicht ein Nachkomme des oben genannten Georg Brenk, ausführte.[2]

Bezeichnender Weise fügt schon Heinritz[3] seiner Notiz über diese ebenfalls beim Brand des Schlosses zu Grunde gegangenen Arbeiten die Bemerkung bei, dass sie „nach der Architektur des Stamokky“ entworfen seien. Unter Stamokky ist hier natürlich Vincenzo Scamozzi gemeint, der im Jahre 1614 von Kaiser Rudolf nach Prag berufen worden war. Viebig kann von Breslau her, das ja von alters her mit Böhmen rege künstlerische Beziehungen unterhielt, recht wohl Reminiszensen an Werke Scamozzis oder Zeichnungen und Stiche von solchen mitgebracht haben. An direkte „Entwürfe Stamokkys“ jedoch, wie man gemeint hat,[4] dürfen wir schon des bedeutenden Zeitunterschiedes wegen — Scamozzi starb bekanntlich im Jahre 1616 — gewiss nicht denken.

Inzwischen hatte Christian Ernst als Oberst der fränkischen Kreistruppen im zweiten Eroberungskrieg Ludwig XIV. gegen Turenne gekämpft, war zum kaiserlichen Generalfeldmarschall-Lieutnant ernannt worden und hatte bei der Belagerung von Philippsburg sogar das oberste Kommando über die kaiserliche und

[1] Vgl. oben I, S. 49.
[2] Cam. A. Bayreuth, fasc. I, 2 u. II, 9 a.
[3] Bayreuth, S. 33 Anmerkung.
[4] Roeser, Bayreuth, die «Markgrafen- und Wagnerstadt». Bayreuth 1897.

Reichsarmee erhalten.[1] Dann war er, als der Friede zu Nymwegen (1678) einigermassen Ruhe geschaffen, gegen die Türken zu Felde gezogen und hatte bei dem Entsatz von Wien im Jahre 1683 eine nicht unwichtige Rolle gespielt.

Naturgemäss konnte in diesen kriegerischen Zeiten, während der Fürst fern seinen Landen im Feldlager weilte, an eine Kunstpflege nicht gedacht werden. Erst als nach dem glücklichen Entsatz Wiens für eine Zeit wenigstens der Friede gesichert schien, kehrte Christian Ernst nach Bayreuth zurück. Jetzt mochte ihm wohl das alte Schloss, das sein Vorfahre Georg Friedrich erbaut, allzu armselig und unwohnlich erscheinen; auffallend genug stach wohl auch die neuentstandene Schlosskapelle von den um sie gruppierten, teilweise noch aus dem 15. Jahrhundert stammenden Gebäuden ab.

Deshalb ging Christian Ernst jetzt daran, seinen Plan, den er schon fast 20 Jahre vorher gefasst hatte (1667), „das Schloss in eine Vierung und rechte form" bringen zu lassen,[2] auch wirklich aus zuführen.

Da wohl zu Beginn des Jahres 1684 der fürstliche Oberbaumeister Elias Gedeler nach Hildburghausen gegangen war, um das dortige Schloss und die Schlosskapelle wieder zu erbauen,[3] berief Christian Ernst jetzt den Sohn des bekannten thüringer Baumeisters Moritz Richter, Johann Moritz Richter, der sich schon durch die Vollendung der Bauten seines Vaters und verschiedene selbständige Schöpfungen einen Namen gemacht hatte, sodass er in einem Schreiben an den Markgrafen von der Erfahrung sprechen konnte, die er sich bei „Aufführung" der Schlösser zu Weimar, Jena, Zeiz, Heldrungen und Weissenfels „colligiret" habe.[4]

Eine etwas ungewöhnliche Aufgabe war es, die an Richter in Bayreuth gestellt wurde, sollte er doch in den alten, von Georg Friedrich errichteten Nordflügel des Schlosses eine bequeme Treppe einbauen, da jetzt der Wendelstein, diese einstige Lieblingsschöpfung der Renaissance, dem gesteigerten Prunk- und Bequem-

[1] Gros S. 416

[2] Heinritz, Bayreuth, S. 33.

[3] Er starb auch wohl dort als Hofbaumeister am 30. Juli 1693 (Doppelmayr S. 249), nicht zu Bayreuth, wie Sandrart VII, S. 359 angiebt.

[4] Bibliothek des historischen Vereins von Oberfranken. Ms. 27, fol. 26. Schreiben Richters, dat. Bayreuth, 22. Juni 1684.

lichkeitsbedürfnis nicht mehr genügen konnte. Es musste aber keine „blosse Treppe, sondern ein Corps de logis mit einer neuen Fassade und unterschiedlichen neuen Mauern und appartements“[1] errichtet werden. Unter diesem Bau also ist die „Vorlage zur Treppe am Bayreuthischen Schloss“ zu verstehen, die Marperger[2] erwähnt und deren Bedeutung Gurlitt „nicht zu entscheiden wagt“.[3]

Nach den vorhandenen Archivalien zu schliessen, gab Richter jedoch damals seine Stellung in Thüringen nicht auf, sondern weilte nur vorübergehend, vielleicht von Februar bis August, in Bayreuth.[4] Er begann den Bau mit der Niederlegung des einen der Treppentürme am alten Schlossbau, scheint jedoch nicht viel weiter gekommen zu sein, denn bald machten sich neue Pläne geltend, die seine Thätigkeit in einer anderen Stadt des Fürstentums notwendig erscheinen liessen.

In Frankreich hatte Ludwig XIV. das Edikt von Nantes aufgehoben; über 50000 Familien strebsamer und gewerbefleissiger Bürger waren, entgegen dem Verbot, nach Holland und England ausgewandert. Auch in den deutschen Landen nahmen die protestantischen Fürsten allenthalben ihre Glaubensgenossen mit offenen Armen auf.

Dem Rat und Beispiele seines Vetters, des Grossen Kurfürsten, folgend, gründete auch Markgraf Christian Ernst von Brandenburg-Bayreuth eine Emigrantenkolonie in einer kleinen Landstadt des Fürstentums, in Erlangen, das infolgedessen fortan den Namen Christian-Erlang führen sollte.

Für die Aufnahme der Hugenotten, die im Anfang in den einzelnen Bürgerhäusern förmlich einquartiert worden waren, musste nun eine ganz neue Stadtanlage geschaffen werden, zu der die Pläne von Johann Moritz Richter entworfen wurden.[5]

---

[1] Ms. 27, fol. 17. Schreiben Richters an den Markgrafen, dat. Bayreuth, 2. April 1684.
[2] Historie und Leben der berühmtesten Europäischen Baumeister etc. Hamburg 1811. S. 254.
[3] Barock in Deutschland etc. S. 58.
[4] Ms. 27, fol. 17 u. 26.
[5] Bamberg, Kreisarchiv. Erlanger Akten I, fol. 278 (Schanz, Zur Geschichte der Colonisation und Industrie in Franken. Erlangen 1884. S. 17, Anm. 8). Abbildung bei Stein und Müller, Geschichte von Erlangen in Wort und Bild. Erlangen 1898, zu S. 112.

Auch hier wie überall bei allen gleichzeitigen Anlagen zu diesem Zweck die im rechten Winkel sich kreuzenden, regelmässig angelegten Strassen, die zierlichen zweistöckigen Häuschen mit ihren Mansartdächern, deren Gleichförmigkeit nur durch die ein Stockwerk höheren Eckhäuser unterbrochen wird; im Aeusseren einfach, ja schmucklos und nüchtern, haben fast alle diese Gebäude dieselbe Inneneinteilung.[1] Durch eine fast holländische Sauberkeit, die jedoch im Laufe der Zeit oft stark gelitten hat, machten einst all' diese gradlinigen Strassen, diese regelmässigen Häuschen einen äusserst freundlichen wenn auch wieder etwas langweiligen Eindruck.

Die Oberleitung über die Ausführung der ganzen Anlage war dem Hofkammerrat Andreas Mösch übertragen, der sich auch das erste Haus „zu dem brandenburger Adler 1687" (Hauptstrasse 47) selbst erbaute, während die Richtung der einzelnen Strassenzüge zunächst durch vier Eckhäuser am Holzmarkt, sowie durch die auf Kosten des Markgrafen errichtete doppelte Häuserreihe zwischen der Altstadt und der sog. blauen Glockengasse bezeichnet wurde.[2] Nur wenige Häuser unterbrechen das hergebrachte Schema, einzelne jedoch sind mit Balkons statt der deutschen Erker ausgestattet, einige, wie das Haus Hauptstrasse 26 mit jonischen Pilastern gegliedert, ein anderes wieder (Hauptstrasse 7), wohl erst später entstanden, ist mit zwei auf gebrochenem Bogengiebel ruhenden Rittergestalten geschmückt, während der im Mittel aufgesetzte Giebel von einem Merkur gekrönt wird.

Hervorzuheben ist von Profangebäuden in Erlangen nur noch das jetzige Rathaus,[3] ein einfacher dreistöckiger Bau mit jonisierenden Pilastern an den Ecken, einem schwach vortretenden Mittelrisalit, das durch ein gerades Giebelfeld abgeschlossen wird, nach holländischer Weise mit Blumendekoration in Hochrelief verziert. Von Wichtigkeit ist hier jedoch besonders, dass alle Fenster unter sich in vertikaler Richtung verbunden sind, ein Prinzip, das wir in noch auffallenderer Weise am alten Schloss zu Bayreuth wiederfinden.

---

[1] Bamberg, Kreisarchiv. Plansammlung Nr. 97 f. (Grund- und Aufriss).
[2] Stein u. Müller, S. 113.
[3] Ebenda, Abbildung zu S. 190.

werden, und das wohl ebenso gut auf hugenottische, als auf böhmische Einflüsse zurückgeführt werden kann, die Gurlitt annimmt.[1] Vielleicht ist der später zu nennende Architekt Dieussart der Erbauer des Rathauses. In ebenso charakteristischen Formen ist auch das Altstädter Rathaus (jetzt städtische Pfandleihanstalt) gehalten.[2]

Bald entstand auch für die junge Kolonie eine neue Kirche (1686—92), die deutsch- und französisch-Reformierten als gemeinsames Gotteshaus zugewiesen wurde. Die Pläne zu dem Bau, der den Gedanken des protestantischen Kirchenbaues weiter denkt und verbindet mit neuen Elementen, zu denen wohl das Gotteshaus zu Charenton die Anregung gegeben hatte, dürfen wir wohl mit vollem Recht dem thüringer Meister Richter zuschreiben. Dass sich hier einiger hugenottischer Einfluss kund thut, kann uns ja bei einer für Hugenotten geschaffenen Anlage nicht überraschen, eine persönliche Mitwirkung Dieussarts, wie Gurlitt meint, anzunehmen, ist jedoch schon deshalb unmöglich, weil dieser damals noch in Berlin weilte und erst ganz kurz vor Vollendung der Kirche nach Bayreuth kam.

Die nach inschriftlichem Zeugnis im Jahre 1692 eingeweihte Kirche — templum Dei triunius cultui publico dedicatum MDCXCII — bildet im Grundriss ein schlichtes Rechteck. Auf den Schmalseiten sind zwischen je zwei hohe geradlinig geschlossene Fenster, die durch ein doppeltes Steinkreuz abgeteilt werden, die einfachen, mit geradem Giebel bekrönten Thüren eingeschoben, über denen sich wunderlich genug noch ein riesiges ovales Fenster öffnet; auch über den grossen Fenstern sind nochmals Ochsenaugen angebracht. Die beiden Längsseiten sind ebenso ausgestattet; vor die Ostfassade jedoch wurde später (1732—36) ein Turm gestellt. Ein riesiges, ziemlich plump wirkendes Walmdach deckt den ganzen Bau.

Im Innern, das jedes auch noch so geringfügigen Schmuckes entbehrt, tragen zwölf ins Zwölfeck gestellte massige Pfeiler die Emporen, die nur in der gegen Westen liegenden Ecke unterbrochen werden, um der Kanzel und dem ganz einfachen Altartisch Raum

[1] Vgl. auch S. 145.
[2] Stein u. Müller, Abbildung zu S. 320.

zu gewähren; also auch in der Stellung des Altars ein allerdings recht äusserlicher Gegensatz zur alten katholischen Anlage. Zur flachen Decke, die ebenfalls vollständig schmucklos ist, leitet eine mächtige Hohlkehle über; die beiden Treppen zu den Emporen liegen in den Ostecken des Gebäudes. Es giebt wohl wenige Kirchen, die einen ähnlich nüchteren, kalten und öden Eindruck machen, wie dieses Erlanger Gotteshaus mit seinem toten weissen Anstrich, das in so grellem Gegensatze steht zu den gleichzeitigen katholischen Kirchenbauten, in denen die glänzende, jubelnde Kunst der Gegenreformation triumphierend wieder ihren Einzug gehalten hatte.

Im Verlaufe der fortschreitenden Arbeiten bei der Anlage der neuen Stadt war Richter von Christian Ernst zum fürstlichen Oberbaumeister ernannt worden,[1] scheint indessen bald wieder den Hof des fränkischen Fürsten verlassen zu haben, um einem anderen Architekten Platz zu machen, dem von Berlin berufenen Charles Philippe Dieussart, der um die Wende des 17. Jahrhunderts im Fürstentum Bayreuth eine bedeutende künstlerische Rolle spielen sollte.

Leider gelang es mir nicht, Näheres über seine Herkunft und Lebensschicksale in Erfahrung zu bringen. Die Thatsache jedoch, dass er seinen Namen immer in der französischen Form schreibt, auch Adressen und etwaige eigenhändige Bemerkungen auf den von ihm vorgelegten Bauplänen und Kostenanschlägen stets in französischer Sprache abfasst, lassen zusammen mit seiner Stilrichtung recht bestimmt die Annahme zu, dass er einer schon vor Aufhebung des Edikts von Nantes ausgewanderten französischen Hugenottenfamilie angehörte, die sich dann wahrscheinlich in Holland niedergelassen hatte. Durch die Bezeichnung Architectus Romanus, die er sich auf dem Titel seines später zu erwähnenden Buches beilegt, will er wohl sicher nur die Thatsache eines längeren Aufenthaltes in Italien und der dort genossenen Schulung hervorheben. Vielleicht steht er übrigens auch in irgend einem verwandtschaftlichen Verhältnis zu dem Wallonen Francisco Dieussart (Dusart), der als Bildhauer Wilhelm II. von Oranien gestorben war (um 1645)[2]

---

[1] Cam. A. Bayreuth, fasc. II, 14.

[2] Galland, Der Grosse Kurfürst und Moritz von Nassau. Frankfurt a. M. 1893. S. 143.

Im Jahre 1679 finden wir Dieussart zuerst als „Skulpteur und Architekt“ im Dienste des Herzogs von Mecklenburg. Seine praktische Thätigkeit scheint hier jedoch keine allzubedeutende gewesen zu sein; es wird ihm nur die Kanzel der Pfarrkirche zu Güstrow (1683) zugeschrieben, ebenso wie der Altar in der Schlosskirche zu Dargau,[1] der jedoch wegen der späten Entstehungszeit (1699) bestimmt nicht von ihm gefertigt sein kann. Zu Güstrow gab er auch im Jahre 1679[2] sein „Theatrum architecturae civilis“ heraus, ein interessantes Kupferwerk, das in der Folge eingehend zu besprechen sein wird. Vorher schon hatte er, wie er selbst mitteilt, für den Generalmajor von Viereggen das Schloss zu Rossewitz im Fürstentum Mecklenburg-Schwerin erbaut.[3]

Nach kurzem Aufenthalt am Hofe des Herzogs von Mecklenburg trat Dieussart im Jahre 1683 als Baumeister und Bildhauer mit 200 Reichsthalern Gehalt in die Dienste des Grossen Kurfürsten,[4] dem er schon sein zu Güstrow erschienenes Werk gewidmet hatte. Auch hier hören wir nicht viel von seiner Thätigkeit; nur das Schloss zu Klein-Glienicke an der Havel, das Philippe de Chieze, ebenfalls ein Wallone, nach 1678 errichtet hatte, soll von ihm ausgeschmückt worden sein.[5]

Erst als ihn Markgraf Christian Ernst an seinen Hof nach Bayreuth berief, traten grössere Aufgaben an den Architekten heran. Am 20. Juli 1691 wird Dieussart zum erstenmal als fürstlicher Ober-Baumeister in Bayreuth erwähnt;[6] die umfassende Thätigkeit, die er während der wenigen Jahre seines dortigen Aufenthalts entwickelte, lässt sich ohne grosse Mühe aus den zum Teil erhaltenen Kostenanschlägen und Berechnungen, besonders für den Neubau des fürstlichen Residenzschlosses, ersehen.[7]

In Bayreuth nahm man jetzt die durch die Anlage von

---

[1] Gurlitt, Barock in Deutschland etc. S. 103.
[2] Nicht 1682, wie Gurlitt (S. 103) angiebt.
[3] Dieussart, Theatrum architecturae civilis. Güstrow 1679. S. 93.
[4] Nicolai, Nachricht von den Künstlern etc. S. 45.
[5] Bergau, Bau- und Kunstdenkmale in der Provinz Brandenburg. Berlin 1885. S. 380.
[6] Fickenscher, Geschichte des Langheimer Hofes in Kulmbach. Nürnberg 1804. S. 78.
[7] Bibliothek des historischen Vereins von Oberfranken. Ms. 27, passim.

Christian-Erlangen unterbrochene Bauthätigkeit wieder auf; Dieussart begann damit, den wohl seit dem Jahre 1684 unvollendet liegen gebliebenen Treppenbau weiterzuführen und zum Abschluss zu bringen.[1]

Um nun aber auch endlich den langgehegten Lieblingswunsch des Markgrafen, sein Schloss „in eine Vierung und rechte form" bringen zu lassen, allmählig zu verwirklichen, wurde noch das unter der vormundschaftlichen Regierung Georgs des Frommen erbaute sog. Zwerghaus, das den südlichen Flügel der ganzen Schlossanlage bildete, niedergerissen und an seine Stelle ein neues dreistöckiges Gebäude aufgeführt. Durch einen entsprechenden Bau mit weiter Durchfahrt wurde das Schlossquadrat, dessen nördlichen Trakt der von Georg Friedrich errichtete Flügel bildete, auch an der Westseite geschlossen, während im Osten der Saalbau des Markgrafen Christian und die Kapelle lag.

Da die neuerrichteten Schlossteile sich in Arkaden gegen den Innenhof öffneten, wurde auch der gegenüberliegenden Seite von der Kapelle an, „um den grossen Saal, die Turmstiege und den Iudizirsaal" eine neue Fassade „uff die manier der überstehende Architectur" angeklebt (1695).[2]

So entstand ein annähernd quadratischer Hof, der in seinem einheitlichen Eindruck nicht mehr ahnen liess, dass sich hinter den gleichmässigen Arkadenreihen Gebäudeteile aus verschiedenen Jahrhunderten verbargen; der Zweck Dieussarts „die gantze circonferentz des einwendigen Platzes auff ein modell der Architektur zu verfertigen",[3] war vollständig erreicht.

Auf massigen Pfeilern ruhten die gequaderten Bogen des Erdgeschosses, das mit mächtigem Gurtgesims abschloss, während die beiden oberen Stockwerke durch ein System dorischer Pilaster mit streng gezeichnetem Triglyphenfries zusammengefasst wurden. Am reichsten war der Haupteingang auf der Nordseite dekoriert und durch einen Balkon mit „Sclaven und Trophäen" ausgezeichnet, der allein einen Kostenaufwand von 3500 Reichsthalern gefordert hatte.[4]

---

[1] Ebenda fol. 21.
[2] Ebenda fol. 22. «Specification» vom 8. Januar 1692.
[3] Ebenda fol. 30. «Specification» vom 15. Mai 1693.
[4] Ebenda fol. 20.

Leider ging diese ganze imposante Hofdekoration bei dem Brand des Schlosses im Jahre 1753 zu Grunde; nur an dem achteckigen Turm lässt sich noch heute erkennen, wie einst der fast hundert Jahre ältere Geselle mit seinen gothisch profilierten Fenstern ein der strengen Lehre Palladios entsprechendes Gewand erhielt.

Besser und in grösserer Ausdehnung hat sich die äussere Architektur der Neubauten Dieussarts erhalten; auch hier hatte man übrigens die eine Seite des alten Saalbaus mit einer der ganzen Front entsprechenden neuen Fassade bekleidet, auf deren Notwendigkeit jedoch nicht früh genug Bedacht genommen wurde, sodass dieser Teil des Schlosses jetzt um die Dicke der vorgelegten Mauer ausspringt.

Gequaderte toskanische Pilaster mit schön gezeichnetem Eierstabkapitäl tragen das stark ausladende, jedoch nur schwach verkröpfte Gurtgesims. Die mit einfachem Rahmenprofil ausgestatteten Fenster des zweiten Geschosses sind mit kräftigen geraden Giebeln bekrönt, während die des obersten Stockwerks horizontal abschliessen. Merkwürdig ist die Verbindung der Sohlbank der obersten Fenster mit dem Giebel der unteren durch ein breites Rahmenfeld, eine Dekorationsart, der zuliebe Gurlitt auch die beiden oberen Stockwerke des Bayreuther Schlosses dem später zu erwähnenden Antonio Porta, jedoch mit Unrecht, zuschreiben will. Allerdings hat diese Eigentümlichkeit auch bei den Bauten Portas in Böhmen Anwendung gefunden,[1] sie ist uns jedoch andererseits auch schon bei dem Neustädter Rathaus in Erlangen, das bestimmt kein Werk Portas sein kann, entgegen getreten. Zudem geht aus dem vorhandenen archivalischen Material nahezu sicher hervor, dass Dieussart die von ihm begonnenen Gebäude, wenigstens im Süd- und Westflügel des Schlosses auch zu Ende führte.

Diese Art, die einzelnen Fenster unter sich zu verbinden setzt einerseits allerdings der Horizontaltendenz der beiden kräftigen Gesimse eine wirksame Vertikalbewegung entgegen, lässt jedoch andererseits auch den oberen Teil der Fassade etwas nüchtern erscheinen, besonders wenn wie hier das Erdgeschoss einen reichen dekorativen Schmuck erhält durch grosse, in Hochrelief gearbei-

---

[1] Vgl. unten S. 144 ff.

tete Portrait-Medaillons antiker Götter und Göttinnen, römischer Kaiser und ihrer Frauen, meist treffliche Arbeiten, die aus der Werkstatt des damaligen Hofbildhauers Elias Ränz (Räntz) hervorgegangen sind.


Bayreuth. Altes Schloss. Detail.

Zu Regensburg im Jahre 1649 geboren, war Ränz schon in seiner Jugend nach Italien gewandert und in Venedig Schüler des zu seiner Zeit berühmten Bildhauers Melchior Bardel geworden. Mit seinem Lehrer 1671 an den Hof des Kurfürsten Johann von Sachsen berufen, verweilte er dort bis zum Tode Bardels (1674), worauf er sich wieder nach Italien begab, von wo ihn Markgraf Christian Ernst an seinen Hof nach Bayreuth zog.[1] Hier entwickelte Ränz bis zu seinem Tode im Jahre 1732[2] eine umfassende Thätigkeit und begründete eine Bildhauerschule, die fast noch das ganze 18. Jahrhundert hindurch in Bayreuth blühte und deren Zöglinge weithin an fremde Fürstenhöfe berufen wurden.

Gleichzeitig mit der Herstellung der neuen Gebäudeteile arbeitete man jedoch auch an der Innendekoration des Schlosses, das im dreissigjährigen Krieg von den Truppen Christians von der Wahl (1634) so ausgeplündert worden war, dass „fast kein einiges Gemälde an den Decken und Wenden, vil weniger andere Mobilien drinn übrig geblieben".[3] Ebenfalls durch Dieussart wurde nun der grosse

[1] Heinritz, Bayreuth. S. 33 Anm.
[2] Heinritz, Beiträge. S. 101.
[3] Merian, Topographia Franconiae. Anhang, S. 12.

Saal mit zwei Marmorkaminen, die mit Statuen und Trophäen geschmückt waren, ausgestattet, „eine durchgehende Architrave, Friess und Corniche, ein neuer figurierter Fussboden und Rahmen zu die grosse gemählde“ gefertigt (1694), während in die Gänge und Zimmer des Schlosses „schön wohl broporcionirte Engel und Frichte an die Deck gemacht“ wurden,[1] eine Dekorationsart, die uns auch hier wieder den weit um sich greifenden Einfluss des italienischen Barock verrät.

Von Nürnberg berief Christian Ernst den Maler Johann Murrer, der ebenso wie vordem in Ansbach nun auch in Bayreuth in ausgedehnter Weise das jetzt wiederhergestellte Schloss mit seinem Pinsel schmücken musste; über 40 Plafonds hat er angeblich dort gemalt, meist wohl in der „fa presto“ Manier des Giordano Luca, dessen Gemälde er oft kopiert haben soll.[2]

Das durch Christian Ernst erbaute Schloss in Bayreuth nimmt in der gesamten Entwicklung der Baukunst in den für uns in Frage kommenden Landen eine ganz exceptionelle Stellung ein; Dieussarts Schöpfung ist das einzige Werk, das streng und bewusst fast reine italienische Formen in die nordische Stadt verpflanzt. Während vor und auch nach ihm deutsche Barockmeister in den fränkischen Landen ihre Kunst meist recht unbekümmert um klassische Vorschriften und Regeln ausübten, ist es im Gegensatz zu ihnen Dieussart, der Vertreter der klassicistisch-holländischen Richtung, der seine strenge Lehre an seinem einzigen bedeutenderen Bau, dem Schloss zu Bayreuth, in folgerichtiger Konsequenz zum Ausdruck gebracht hat.

Noch besser aber als durch dieses Werk erkennen wir Dieussarts Kunstanschauung aus seinem bereits erwähnten „Theatrum architecturae civilis“, das 1679 zu Güstrow zum erstenmal erschien.

Charakteristisch für die ganze Richtung ist schon die gleich Eingangs aufgestellte Behauptung, dass „die herrliche Modellen der Architectur etzliche Secula vergraben gelegen“ sind und „Architectus Bramante einer der ersten gewesen ist, welcher diese schöne Zierde wieder an den Tag gebracht.“ Vitruv also ist für

---

[1] Bibliothek des historischen Vereins von Oberfranken. Ms. 27, fol. 9. «Memorial» vom 4. März 1694.

[2] Doppelmayr S. 264.

Dieussart Vorbild und Lehrmeister; er ist ihm „der vornehmste Architectus, so in sechszehen hundert Jahren gelebt; er soll das Fundament und Wegweiser in diesem Tractat seyn“.[1]

Nach einer „kurtzen Beschreibung, was die Architectura sey, neben dem Methodo, so die Alten zum beständigen und zierlichen Bau gehalten und observiret haben“ geht Dieussart im zweiten Buch zu dem Hauptteil seines Werkes über, in dem er „durch sechs Authores parallelischer Weiss die Modulation der Columnato als mit Palladio, Vignola, Scamotzi, Pietro Cataneo, Sebastian Serlio, Branca“ zeigt; alle Behauptungen sind durch schöne, sehr sorgfältig ausgeführte Kupfer unterstützt. Bezeichnender Weise sind auch antike Architekturmotive, die von Ausgrabungen am „Ponte Numentano“, zu „Albano“ und anderwärts herrühren, abgebildet und recht geschickt verwendet. „Decor und eurithmia ist für Dieussart die Hauptsache bei einem correcten Bau; jedoch auch die Bequemlichkeit darf nicht ausser Acht gelassen werden, eine Forderung, die dem Zuge der natürlichen Entwicklung folgend besonders im kommenden Jahrhundert unter dem Schlagwort bienséance eine so bedeutende Rolle hauptsächlich in Frankreich und den von Frankreich in künstlerischer Hinsicht abhängigen Ländern spielen sollte.

Zum Abschluss des Werkes wird im dritten Buch die „Proportion der Arcaden, Gemächer, Stiegen, Thüren und Fenstern, neben den dazu gehörigen Oberservantien, ein vollkommenes Gebäu auffzuführen“ dem Leser anschaulich gemacht; als Muster dient hiebei besonders der Innenhof des Palazzo Farnese in Rom, der in einem grossen schönen Kupfer reproduziert ist.

Eine zweite Auflage erlebte Dieussarts Lehrbuch in Bayreuth, wo der Autor es vollständig unverändert im Jahre 1695[2] herausgab. Diese Ausgabe muss jedoch sehr selten sein, denn sie findet sich weder in den Bibliotheken zu Berlin, München und Erlangen, noch am Druckort Bayreuth in der dortigen umfangreichen Kanzleibibliothek; nur auf der Universitätsbibliothek zu Würzburg gelang es mir, ein Exemplar des Bayreuther Druckes zu erhalten.

Eine dritte, ebenfalls unveränderte Auflage fand Dieussarts

---

[1] Dieussart S. 3.

[2] Nicht 1692, wie Heinritz und nach ihm Gurlitt u. A. mitteilen.

Lehrbuch etwas später (1697) durch den damaligen fürstbischöflichen Hofbaumeister Leonhard Dientzenhofer zu Bamberg.

Vollständig sollte indess Dieussart das von ihm zu Bayreuth begonnene Schloss nicht zu Ende führen; wohl schon zu Anfang des Jahres 1696 [1] ereilte den hochbetagten Künstler der Tod mitten im regsten Schaffen.

Um das einmal begonnene Werk zu vollenden, berief Christian Ernst den bekannten Baumeister Leonhard Dientzenhofer, der bereits vorher für den Markgrafen Johann Friedrich von Ansbach das Schloss Triesdorf erbaut hatte; noch im Jahre 1696 erhielt er sein Patent als „Hof- und Landbaumeister“.[2] Seine Hauptaufgabe war, die noch nicht vollständig fertiggestellte neue Fassade im Innenhof vollends um den Saalbau und den Thurm herumzuführen, wobei er sich naturgemäss vollständig der Architektur Dieussarts anschloss.

Nach Dietzenhofers Angaben fertigte ferner der Bildhauer Elias Ränz auch die Figuren zu einem Schlossbrunnen,[3] der eine Verherrlichung des Markgrafen Christian Ernst als Türkensieger bezweckte; ein etwas einfacherer Entwurf Dieussarts, „der nur ein Bild mit einem Drachen und mit Ihr Durchl. Conterfait“ [4] vorgesehen hatte, kam nicht zur Ausführung. Der heute noch erhaltene Schlossbrunnen — er steht seit 1748 vor dem sog. neuen Schloss in Bayreuth — wurde inschriftlich am 27. Juli 1700, dem 56. Geburtstage des Markgrafen errichtet bezw. eingeweiht.[5]

An den vier Seiten des mit Trophäen und Wappenschildern geschmückten Sockels sind die lebensgrossen Personifikationen der vier bedeutenderen Flüsse angebracht, die auf dem Fichtelgebirge, das ja zum weitaus grössten Teil im Fürstentum Bayreuth lag, entspringen, zugleich die vier Himmelsrichtungen und mit

---

[1] Ob Dieussart thatsächlich in Bayreuth gestorben ist, liess sich nicht ermitteln; in den Kirchenbüchern der Pfarrkirche zu Bayreuth fand ich bei einer, allerdings durch Mangel an Zeit bedingten, etwas kursorischen Durchsicht nur die Notiz vom Tode seiner Gemahlin Katharina, die zu Bayreuth am 29. Januar 1692, fast 66 Jahre alt, starb.

[2] Heinritz, Bayreuth, S. 33.

[3] Ebenda.

[4] Bibliothek des historischen Vereins von Oberfranken. Ms. 27, fol. 47. «Memorial» vom 19. April 1694.

[5] Nicht 1685, wie die Bavaria angiebt (Oberfranken III, I, S. 170).

diesen die vier Weltteile darstellend. Die Saale als Europa auf dem Stier gegen Norden, die Eger vertreten durch einen Asiaten auf galoppierendem Ross, ein Indianer, der auf einem geflügelten Greif reitet, als Moenus und ein Nubier auf einem Löwen für die Naab; ungeschickter Weise jedoch wurden bei einer modernen Restauration des Brunnens die beiden letzteren Statuen verwechselt.

Auf dem zwischen diesen Figuren aufragenden Sockel ist Christian Ernst dargestellt in voller Rüstung auf bäumendem Pferde, unter dessen Hufen sich ein besiegter Türke windet, während zur Seite der Hofzwerg steht, mit dem Wahlspruch des Markgrafen auf einem Spruchband: „Pietas ad omnia utilis." Die Komposition der ganzen Anlage kann im allgemeinen eine recht gute genannt werden, wenigstens sticht sie wohlthuend ab von den gleichen Zwecken dienenden Entwürfen, die fast zur selben Zeit Böckler u. a. in ihren Publikationen veröffentlichten, und bei denen stets das alte Schema in mehr oder weniger geschmackvoller Weise wiederholt wird. Auch die Ausführung ist im Detail recht wacker, wobei ferner zu berücksichtigen ist, dass der Brunnen einst, als er noch in voller Vergoldung strahlte, auf einen ganz anderen Effekt berechnet war.

Aus der Werkstatt des Elias Ränz stammen wohl auch die Statuen des Neptun und der Fama (mit Jahreszahl 1708) in dem oberen und unteren Marktbrunnen zu Bayreuth, während die mittlere des Heracles schon 1676 nach den Angaben des damaligen Oberbaumeisters Elias Gedeler von dem Bildhauer Georg Wieshacker von Ulm, der zu dieser Zeit in Mögeldorf bei Nürnberg lebte,[1] hergestellt worden war.[2] Besondere Beachtung verdienen diese Arbeiten allerdings nicht, wenn sie auch ihrem Zweck, der lediglich ein dekorativer ist und sein soll, vollständig entsprechen.

Eine weitere Thätigkeit scheint Dientzenhofer in Bayreuth selbst nicht entwickelt zu haben, besonders da er auch nur kurze Zeit am Hofe Christian Ernsts weilte, denn schon im Jahre 1697

---

[1] Klemm, S. 181, Nr. 469.

[2] Archiv des historischen Vereins von Oberfranken, fasc. «Städtische Bausachen».

finden wir ihn als „fürstbischöflichen Meintz- und Bambergischen Architekten". Aber der kurze Aufenthalt in Bayreuth war nicht bedeutungslos für ihn geblieben; Dieussart und seine klassicistische Richtung hatten einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf den deutschen Meister ausgeübt, der sich in der Folge vor allem bei seinen Profanbauten geltend machte.

Wie nachhaltig aber Dieussarts strenge Lehre auf Dientzenhofer eingewirkt hat, lässt sich am deutlichsten aus der Thatsache erkennen, dass er aus dem Nachlass des verstorbenen Architekten alle einst zu dem „Theatrum architecturae civilis" benutzten Kupfer aufkaufte und Dieussarts Werk in Bamberg 1697 auch im Text vollständig unverändert herausgab mit der Motivierung, dass „der Exemplarien sehr wenig getrucket worden" und ihm „vor allem der obstehenden sechs Authorum jhre gegeneinnander stehende Architectur und 5. Seilen-Veränderung wohl gefallen habe."

Mit Dieussart hatte auch in der kleinen fränkischen Residenz wieder der für unsere deutsche Hofkunst so charakteristische Zuzug fremder Künstler begonnen, der durch den dreissigjährigen Krieg plötzlich gehemmt worden war. Erst wieder mit den Tagen des spanischen Erbfolgekrieges verschwindet allmählich auch die grosse Zahl besonders italienischer Architekten, die jetzt einwandern, aus deutschen Landen, um teilweise einheimischen Kräften Platz zu machen, die jedoch ihrerseits wieder um die Mitte des 18. Jahrhunderts von französischen Meistern verdrängt werden.

Auch Dientzenhofers kurze Thätigkeit in Bayreuth hatte nur vorübergehend die Reihe der fremden Hofarchitekten unterbrochen. Für den Augenblick scheint jetzt ein schon seit ungefähr 1691[1] im Dienste Christian Ernsts befindlicher französischer Ingenieur Bourdin de la Fond, der wohl ebenso wie Dieussart ein Réfugié, vordem in Bamberg thätig war,[2] auch zu Arbeiten grösseren Stiles beigezogen worden zu sein, nachdem er bislang nur technische Aufgaben, wie die Befestigung der Stadt Erlangen mit Graben und Pallisaden (1694)[3] zu lösen gehabt hatte.

Markgraf Christian Ernst, der als einer der ersten deutschen

[1] Fickenscher, Langheimer Hof, S. 78.
[2] Jäck, 2. Pantheon, S. 15.
[3] Lammers, Geschichte der Stadt Erlangen. Erlangen 1834. S. 83.

Fürsten in seinen Landen ein stehendes Heer einführte, wollte jetzt nach Vollendung des Bayreuther Schlosses für seine dortigen Truppen eine gemeinsame Kaserne errichten, zu der de la Fond die von ihm geschaffenen Pläne am 3. März 1700 einreichte.[1] Diese Zeichnungen geben jedoch von dem Können des französischen Ingenieurs keine besonders günstige Meinung, denn alles ist sehr ungeschickt entworfen, besonders die Mannschaftszimmer so unpraktisch angelegt, dass man erst immer den Hof überschreiten müsste, um von einem Raum in den andern zu gelangen.

Da also anscheinend de la Fond den Anforderungen, die der Markgraf an seinen Architekten zu stellen gewohnt war, nicht entsprach, wurde statt des Franzosen ein anderer ausländischer Künstler in Dienst genommen, der Italiener Antonio Porta[2] (della Porta). Porta, der einer bedeutenden und weitverzweigten Künstlerfamilie angehörte, hatte schon um 1672 für den Fürsten Wenzel von Lobkowitz den grössten Teil des Schlosses zu Raudnitz in Böhmen[3] errichtet und in den Jahren 1683—1689 das abgebrannte Schloss zu Libochovic wieder aufgebaut;[4] noch 1697 wohnte er in Raudnitz.[5]

Schon zu Anfang des Jahres 1700 jedoch finden wir ihn in Erlangen, wo er die Pläne für die projektierte Kaserne zu Bayreuth einreicht und sofort am 29. März 1700 einen Kontrakt zu Erbauung derselben gegen eine Vergütung von 5000 fl. Hauptgeding und 100 fl. „Trankgeld“ abschliesst.[6]

Portas noch vorhandene Pläne[7] zeigen jedoch entgegen dem Kontrakt, der von „der Idea in einer Linie“ spricht, einen Haupt-

---

[1] Cam. A. Bayreuth, fasc. V, 44 b.

[2] In dieser Form unterschreibt sich Porta selbst (Ms. 27 des historischen Vereins von Oberfranken, fol. 16).

[3] Dlabačz II, S. 491. Die Angabe bei Dlabačz, dass Porta vom 15. März 1685 bis zum 7. August 1697 in lobkowitzischen Diensten stand, muss auf Irrtum beruhen, denn er befand sich schon 1668 in Raudnitz, wo er eine Ansicht der Stadt zeichnete (Abbildung, Topographie der historischen und Kunstdenkmale Böhmens IV, S. 157); vielleicht ist statt 1685 zu lesen 1658. Lübke setzt den Bau des Schlosses zu Raudnitz fälschlich in die Jahre 1572—1590 (Renaissance in Deutschland etc. II, S. 137).

[4] Baudenkmale Böhmens IV, S. 138.

[5] Ebenda.

[6] Cam. A. Landschaftliche Bausachen, fasc. I, 1 a.

[7] Cam A. Bayreuth, fasc. V, 44 b.

bau, an den sich zwei kurze, nur in Fachwerk aufgeführte Flügel im rechten Winkel anschliessen; die veraltete Wendeltreppe ist in einem viereckigen Vorbau in der Mittelachse untergebracht. Das ganze Erdgeschoss nehmen die gewölbten Stallungen ein, während in den oberen Stockwerken sich die einzelnen Zimmer um einen Gang gegen den inneren Hof gruppieren. Ebensowenig wie der Grundriss besitzt die äussere Architektur der Kaserne irgend eine künstlerische Charakteristik.

Der einfache Bau schritt unter Leitung des Paliers Stephano Riz, der mit seinen böhmischen Arbeitern nach Bayreuth gekommen war, rüstig vorwärts, sodass man bereits im Oktober 1701 an das Eindecken des Gebäudes denken konnte.[1]

In Erlangen hatte unterdessen Christian Ernst seinem Sohn, dem Erbprinzen Georg Wilhelm, die Erlaubnis erteilt, für die neuerstandene Stadt auch ein Schloss zu erbauen, zu dem schon am 12. Juli 1700 der Grundstein gelegt wurde.[2] Nachdem aber Georg Wilhelm als kaiserlicher Generalwachtmeister ausgezogen war, um im spanischen Erbfolgekrieg dem Kaiser sein fränkisches Kürassierregiment zuzuführen — er kämpfte bei Schmidtmühlen, wo sein Vetter Georg Friedrich, der regierende Markgraf von Ansbach fiel, am Schellenberg und bei Höchstädt — geriet der Bau etwas ins Stocken. Deshalb übernahm Christian Ernst im Jahre 1703 das unvollendete Schloss für 10000 Gulden, um es selbst auszubauen und seiner ihm eben angetrauten dritten Gemahlin Elisabetha Sophia zu schenken. Im Juli 1704 wurde es vollendet und erhielt nach seiner fürstlichen Besitzerin den Namen Elisabethenburg.[3]

Leider brannte das Gebäude im Jahre 1814 vollständig aus, wodurch die ganze innere Einrichtung zerstört wurde. Seit 1821 wieder hergestellt, diente es anfänglich als Universität, später zur Aufstellung der Universitätsbibliothek.

Das Schloss zu Erlangen ist ein einflügeliger, ziemlich nüchterner Bau, dessen Hauptfront gegen die Stadt nur durch ein schwach vortretendes dreifenstriges Mittelrisalit unterbrochen wird.

---

[1] Cam. A. Landschaftliche Bausachen, fasc. I, 1 a.
[2] Lammers, S. 101.
[3] Stein und Müller, S. 118.

Ueber dem gequaderten Erdgeschoss wird die Fassade durch ein System toskanischer Pilaster gegliedert; zwischen diese sind die Fenster eingestellt, die im Hauptgeschoss in rhytmischem Wechsel mit geraden und runden Giebeln, im dritten Stockwerk horizontal geschlossen sind und eine ähnliche Verbindung von Sohlbank und Sturzgesims aufweisen, wie die des Bayreuther Schlosses. Auf den Pilastern ruht ein Konsolenfries, während das Mittelrisalit durch einen geraden Giebel mit zwei liegenden Gestalten und einer Attika mit sechs Figuren abgeschlossen wird. Die Gartenseite, in den Details ebenso behandelt wie die Strassenfront, entbehrt jedoch der Pilasterstellungen;[1] ihr Mittelrisalit, unlogischer Weise viel breiter als das der Hauptfront, ist ebenfalls mit einer figurengeschmückten Attika bekrönt.

Auch die Grundrissfrage ist hier nicht eben glücklich gelöst; zu beiden Seiten der über zehn viereckigen Pfeilern gewölbten Einfahrt sind die Zimmer an allen drei Aussenseiten angeordnet, während sich mitten durch das Gebäude ein schmaler Gang schiebt, der fast vollständig finster gewesen sein muss. Ebenso sind die beiden in zwei Armen gebrochenen Treppen besonders dadurch, dass sie zur Verbreiterung des rückwärtigen Risalits Anlass geben, nicht sehr geschickt angeordnet.

Das Schloss zu Erlangen schreibt Gurlitt[2] dem als Kupferstecher und Baumeister bekannten Paul Decker zu, einem Schlüterschüler, wohl hauptsächlich deshalb weil Decker in seinem später ausführlich zu besprechenden „fürstlichen Baumeister“ u. a. auch Grund- und Aufrisse des Erlanger Baues bringt.[3] Aber ebensowenig wie Decker der Architekt des Berliner Schlosses war, dessen Entwürfe er während seines dortigen Aufenthalts in Kupferstichen reproduzierte, ebensowenig hat er das Schloss zu Erlangen gebaut. Die Anklänge an Charlottenburg, die

---

[1] Gurlitt (Barock in Deutschland etc., S. 383) giebt der Gartenseite irrtümlich auch ein Pilastersystem, verleitet durch die Zeichnung bei Decker (vgl. unten), der in seiner phantastischen Weise das Erlanger Schloss damit ausstattet, ebenso wie mit der um das ganze Dach herumgeführten Attika, den Waffentrophäen in den Metopen des Konsolenfrieses und anderen Details.

[2] Ebenda S. 383.

[3] Anhang zum ersten Teil. Nürnberg 1713. Tafel 25, 26. 27 (im Gegensinn !).

Gurlitt hier findet, sind zudem doch recht allgemeine, ebenso wie die an das Palais Krasinski in Warschau, das übrigens, wie Gurlitt später selbst zugibt, gar nicht von Schlüter gebaut sein kann;[1] auch zeitlich ergeben sich für Gurlitts Annahme bedeutende Schwierigkeiten, da Decker, seit 1699 in Berlin,[2] die Stiche zu Schlüters Schlossplan im Jahre 1703 anfertigte[3] und erst 1705 wieder nach Süddeutschland bezw. Nürnberg zurückkehrte,[4] während das Erlanger Schloss 1700—1704 entstanden ist. Um diesen Widerspruch zu lösen, nimmt Gurlitt etwas willkürlich einen sonst nirgends beglaubigten zweimaligen Aufenthalt Deckers in Berlin an, während er den Kontrast zwischen dem stilistischen Charakter des Erlanger Schlosses und den Entwürfen Deckers durch einen „merklichen Unterschied zwischen dem in freien Phantasien sich ergebenden und den ausführenden Künstler", der in solchem Umfange wohl nie zu beobachten ist, zu erklären sucht.

Weder in der einschlägigen Litteratur, noch in den Beständen der Archive finden wir eine Notiz über den Erbauer des Erlanger Schlosses. Ein Blick auf das Gebäude selbst aber gibt uns bei einer Vergleichung mit einem anderen kurz vorher entstandenen Gebäude den Namen des Meisters; der Zusammenhang nämlich mit dem bereits oben erwähnten, 1683—1689 von Antonio Porta errichteten Schloss zu Libochovic in Böhmen[5] ist ein unverkennbarer, besonders wenn wir die Hoffassade des böhmischen Baues mit zum Vergleich beiziehen; einzig und allein die Triglyphen statt der Erlanger Konsolen im Fries bedingen, abgesehen natürlich von den Arkaden, einen Unterschied; auch der Grundriss zeigt wenigstens in der Anlage der Sala terrena und der Anordnung der Treppe einige Anklänge an den Ostflügel des böhmischen Schlosses.

Die etwas flaue Behandlung der architektonischen Glieder

---

[1] Gurlitt, Bauten des Barockstils in Warschau. Zeitschrift für Bauwesen, 1896. XLVI. S. 320.

[2] Doppelmayr, S. 267.

[3] Borrmann, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1893. S. 268.

[4] Doppelmayr, S. 267.

[5] Abbildung und Grundriss in den Kunstdenkmalen Böhmens IV, S. 140. Ab. 99.

dagegen, die strengere Bildung der Gesimse, das geringe Hervortreten der Pilaster und andere Details geben dem ganzen Bau bei allen sonstigen Vorzügen doch etwas nüchtern Akademisches, das zu Deckers Kunstweise in grellem Kontrast stehen würde. Porta ist sicher auch in Oberitalien — er stammt wohl aus Mailand, wo ein Architekt Giacomo della Porta (gest. 1604) und andere Künstler dieses Namens öfters erwähnt werden [1] — in nähere Berührung mit der Schule Palladios getreten, eine Vermutung, die in ansprechender Weise die unverkennbare Uebereinstimmung erklären würde zwischen ihm und Dieussart, der eben die strengere Lehre auf dem Umwege über Holland kennen gelernt hatte. Und in der That gibt die Periode des holländischen Klassicismus in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ohne weiteres die stilistische Grundlage ab für das Wirken auch des fränkischen Hofarchitekten, wie uns das Studium gleichzeitiger Publikationen von Architekten wie Vingboons,[2] Pieter Post [3] u. A. lehrt.

Porta also ist es, dem wir mit Sicherheit das Schloss in Erlangen zuschreiben dürfen, besonders da er ja auch gerade damals bei Beginn des Schlossbaues während der Jahre 1700 und 1701 in Erlangen weilte.[4] Auch er sollte jedoch sein begonnenes Werk nicht mehr selbst zu Ende führen. Schon am 6. März 1702 liegt er krank zu Erlangen, wo er wohl bald auch gestorben ist; noch in demselben Jahre wird er schon als todt bezeichnet.[5]

Unterdessen hatte der Erbprinz Georg Wilhelm an der Neuanlage einer Stadt, wie es Christian-Erlangen war, soviel Interesse und Vergnügen gefunden, dass er beschloss, ein ähnliches Unternehmen auch in der Nähe seiner einstigen Residenz ins Leben zu rufen.

Im Nordosten der Stadt Bayreuth dehnte sich damals noch

[1] Nagler, Künstlerlexikon.

[2] Gronden en Afbeeldsels der voornaamste Gebouwen. Amsterdam 1688.

[3] Les ouvrages d'architecture de Pierre Post, herausgegeben von van der Aa. Leyden 1715.

[4] Cam. A. Landschaftliche Bausachen, fasc. I, 1a.

[5] Ebenda, fasc. I, 1a. Leider liess sich aus den Erlanger Kirchenbüchern Portas Todestag nicht feststellen; nach Italien jedoch, wie Nagler angiebt, scheint er nicht zurückgekehrt zu sein.

die weite Fläche des von Markgraf Friedrich 1509 angelegten[1] „Brandenburger Weihers“ aus. Schon im Jahre 1695 hatte ihn Georg Wilhelm schiffbar machen und durch Meister Ruckdeschel aus Münchberg zwei Schiffe erbauen lassen; im folgenden Jahre errichtete er drei mit Gängen verbundene Häuschen „auf holländische Art“ am Ufer des Sees.[2]

Als diese jedoch schadhaft geworden waren, legte er 1701 den Grundstein zu einem grösseren Schloss an der südlichen Lände,[3] dem er allerdings nur aus Backsteinen in den Jahren 1703 und 1705 auf jeder Seite einen Flügel mit vier „Altönern“ anfügte.[4] Dieses Schloss, das später einem Neubau weichen musste, ist in einem nach einer Zeichnung Deckers von I. A. Delsenbach gefertigten Stich erhalten.[5] Es besteht aus drei selbständigen Bauten, die durch ein System von Freitreppen mit einander verbunden sind. Auf gequadertem Erdgeschoss erhebt sich das durch einen Triglyphenfries abgeschlossene Hauptstockwerk, dessen Fenster abwechselnd von runden und geraden Giebeln bekrönt werden; Figuren und Trophäen schmücken die Attika unter dem Mansartdach der drei Gebäude. Die Pläne zu dem Schloss in St. Georgen, wenigstens zu dem Mitteltrakt, rühren wohl ebenfalls noch von Porta her, dem damaligen Architekten des regierenden Markgrafen, den der Erbprinz hiezu ebenso wie zu seinem Schlossbau in Erlangen beigezogen haben dürfte.

Inzwischen hatte Georg Wilhelm sich von seinem Vater die Erlaubnis eingeholt, an dem Ufer des Sees in der Nähe seines Schlosses auch eine neue Stadt gründen zu dürfen; am 8. März 1702 gewährte Christian Ernst durch ein besonderes Dekret die Bitte seines Sohnes. Sofort begann man mit der Anlage der neuen Stadt genau nach dem Muster von Erlangen, wenn man sich hier auch vorerst auf eine Strasse beschränkte. Der technische Leiter des ganzen Unternehmens war im Anfange Johann Cadusch, „premier Com-

[1] Heller, Chronik. S. 167.
[2] Barth, S. 282.
[3] Krippner, Origines urbis S. Georgii ad Lacum, vulgo «Der Brandenburger» vocatae. Baruthi 1736, p. 10.
[4] Cam. A. St. Georgen, fasc, I, 3.
[5] Unbedeutende Abbildung auch auf einer Thalerklippe vom Jahre 1723. Spiess, II. S. 137.

missarius, Stadtgericht- und Bauinspektor",[1] der in Ermanglung eines Hofbaumeisters für kurze Zeit dem gesamten Bauwesen des Fürstentums vorstand. Nach dem Schutzpatron ihres Gründers erhielt die neue Stadt den Namen St. Georgen am See.

Mittlererweile war auch die nach Portas Tod erledigte Stelle eines Hofbaumeisters bald wieder besetzt worden; ebenfalls von Berlin, wie schon Dieussart, war der kgl. preussische Ingenieur Gottfried von Gedeler gekommen, vielleicht ein Sohn des oben erwähnten Elias Gedeler. Schon am 12. November 1702 erhielt er, obwohl er „im Dienste noch nicht recipirt" war, den Auftrag, die herrschaftlichen Gebäude zu besichtigen; bald darauf (23. Oktober 1703) wird er bereits fürstlicher Oberingenieur und Oberbaumeister genannt.[2]

Ihm lag es vor allem ob, die von seinem Vorgänger angefangenen Gebäude zu vollenden, wobei es besonders wegen der Kaserne zu Bayreuth zwischen Portas Sohn Bernhard, sowie seinem Palier Riz und der fürstlichen Kammer zu mancherlei Zwistigkeiten kam, da dem „getroffenen Kontrakt nicht die geringste satisfaction geschehen" war.[3] Infolge dieser Zwischenfälle konnte das Gebäude auch erst im Jahre 1706 vollendet werden; schon im Jahre 1737 jedoch wurde es wieder als zu klein und baufällig abgebrochen.

Eine Notiz, dass Gedeler auch das Schloss zu Erlangen erbaut habe,[4] bezieht sich wohl sicher nur auf die ihm ebenfalls übertragene Vollendung des Gebäudes.

Gottfried von Gedeler hatte in Berlin gerade noch den Beginn des erbitterten Kampfes zwischen Schlüter und Eosander von Goethe miterlebt und mitgekämpft; wohl ein Schüler des siegreichen Hofarchitekten, wusste er auch an dem kleinen fränkischen Hof im Sinne seines Lehrers weiter zu wirken, und die von Eosander überkommene Anlehnung an die grossen französischen Theoretiker weiter auszubilden.

Gedelers erstes selbständige Werk im Dienste des Markgrafen Christian Ernst waren die beiden im Westen des Schlosses zu Er-

---

[1] Busch, Geschichte der Vorstadt St. Georgen bei Bayreuth. Bayreuth 1851. S. 28.

[2] Cam. A. Landschaftliche Bausachen, fasc. I, 1 a.

[3] Ebenda, fasc. I, 1 a.

[4] Bamberg, Kreisarchiv. Plansammlung Nr. 97, c.

langen gelegenen Orangeriegebäude. Leider musste der eine dieser in der äusseren Architektur vollständig übereinstimmenden Bauten,[1] der die von Markgraf Christian Ernst gestiftete, am 27. Juli 1710 eingeweihte Konkordienkirche[2] enthielt, vor wenigen Jahren den Bedürfnissen der Neuzeit weichen, um Raum für das mineralogische Institut der Erlanger Universität zu schaffen, wobei man sparsam und pietätvoll, aber geschmacklos die Säulenarchitektur des Thores wieder zu verwenden suchte. Der andere Flügel dient jetzt, auch ziemlich vernachlässigt, als Baubureau.

Der segmentförmige Grundriss ist hier einfach und praktisch gestaltet. Die Mitte nimmt ein rechteckiger Gartensaal ein, dem sich zu beiden Seiten grössere Räume zur Aufbewahrung der Orangerie anschliessen; in die Ecken sind einige kleinere Gemächer, Küche usw. gedrängt. Im Aufriss ist die Hauptdekoration auf das Mittelrisalit beschränkt; die drei im Rundbogen geschlossenen Thüren werden von korinthischen Säulen flankiert, deren verkröpftes Gebälk sich um den ganzen übrigen Bau herumzieht. Die mittlere Thür ist durch einen gebrochenen Giebel ausgezeichnet, auf dem zwei sitzende Frauengestalten ruhen, die des Erbauers und der Stadt Wappen halten. Eine kräftig entwickelte Attika mit Götterfiguren und Vasen im Sinne der Lehre Cordemoy's bildet einen wirksamen Abschluss des ganzen, mit einem Mansartdach bedeckten Baues.

Die Innendekoration ist allein noch im Mittelsaal erhalten, während sie sonst in allen anderen Räumlichkeiten durch sinnloses Einziehen von viel niedrigeren Decken vollständig zerstört wurde. Gekuppelte Rahmenpilaster mit korinthisierendem Kapitäl tragen ein Gebälk mit Konsolenfries; die Decke ist durch frei erfundene Schnörkel und Vasen verziert und zeigt schon ein fast selbständiges Streben, sich von den alten schweren Formen frei zu machen, von „Fortissimo“ allmählich zum „Gracioso“ überzugehen. Auch hier treffen wir die damals so beliebte Zusammenstellung von weiss, apfelgrün und rosa. Grün ist die Grundfarbe

---

1 Grund- und Aufriss bei Decker, «Fürstlicher Baumeister». I. Teil, Anhang. Tafel 25 u. 27, wo jedoch das Gebäude mit der Kirche auf der falschen Seite (Norden) steht, da die Abbildung im Gegensinn erscheint. Ansicht des jetzt abgebrochenen Baues auf der Südseite bei Stein und Müller zu S. 120.

2 Stein und Müller, S. 120.

der Wände, die Innenflächen der Pilaster sind rosa gefärbt; Rahmen und Kapitäle bleiben weiss, ebenso die Konsolen des Frieses, während die Fruchtstücke in den Metopen wieder rosa gehalten sind, eine äusserst pikante und reizvolle Farben-Stimmung.

Der ganze Stilcharakter der Orangerien in Erlangen bedingt die Annahme eines mehr französischen Meistern und mit ihnen schon teilweise dem Rokoko zuneigenden Architekten, wie es Gedeler war; diese Zuteilung wird durch den Original-Aufriss des „Orangerie-Hauses zu Christian Erlang“, den aufzufinden mir glückte, bestätigt. Das etwas flüchtig gezeichnete Blatt trägt nämlich neben der approbierenden Unterschrift der Markgräfin, „Ihro Kgl. hoheit Nahme“, auch die um wenig spätere Notiz: „Erbauet von Gottfried von Gedeler, damahliger Ober Ingenieur und Cammerjunker, anno 1705 den 4ten Mai ist der grund-Stein gelegt worden“.[1]

Hinter dem Schlosse zu Erlangen dehnte sich der grosse, naturgemäss ganz den französischen Regeln folgende Hofgarten aus, dessen Anlagen denen des berühmten Gartens zu Herrenhausen bei Hannover nachgebildet waren,[2] wo Leibnitz selbst teilweise die Einrichtung angegeben hatte; der Erlanger Hofgarten wurde später, als die Stadt der Markgräfin Elisabeth Sophia zum Wittwensitz bestimmt worden war (1710), verschönert und vergrössert, sodass er damals in 20 „Quartiere“ eingeteilt werden konnte, deren jedes 20 Bäume und 12 grosse Statuen enthielt.[3] Durch die Umänderung nach englischem Geschmack im Jahre 1786 wurde dieser plastische Schmuck jedoch fast gänzlich vernichtet; nur noch zwei Denkmale haben sich erhalten, die allerdings gerade kein glänzendes Zeugnis von dem künstlerischen Erfinden und Können der damals am Hofe der Markgrafen von Bayreuth in dieser Hinsicht massgebenden Persönlichkeiten ablegen.

---

[1] Bamberg, Kreisarchiv. Plansammlung Nr. 97, d (Aufriss), e (Grundriss).

[2] Schanz, S. 64.

[3] Ansichten des Gartens und des Schlosses sollen auch von Johann Baptista Homann gestochen worden sein (Keyssler, Reisen durch Deutschland etc. Hannover 1776. II, S. 1383). Die Stiche bei Decker sind von Joh. August Corvinus.

Es ist übrigens bei der hauptsächlich dekorativen Verwendung, die allmählich Plastik und Malerei jetzt und in den folgenden Epochen fanden, notwendig, sie zugleich mit der Architektur zu betrachten, denn nur in dem engen Zusammenwirken der drei Künste entsteht jetzt und in noch höherem Grade in der Herrschaftszeit des Rokoko erst das Gesamtbild der ganzen Kunstrichtung und der richtige Eindruck ihrer Schöpfungen. Zudem ist die Geschichte der Bauten eines Landes stets das Gerüst, mit dessen Hilfe weiterarbeitend die Forschung dann um so leichter ihre Untersuchungen über die Denkmale der Malerei und Plastik im Einzelnen vorzunehmen vermag.

Unmittelbar hinter dem Mittelrisalit des Schlosses zu Erlangen erhebt sich eine Fontaine, die von den dankbaren Hugenotten zu Ehren ihres Wohlthäters Christian Ernst 1700—1706[1] errichtet wurde, ein Werk von unglaublicher Geschmacklosigkeit. Am unteren Rande einer künstlichen Felsenpyramide halten antike Gottheiten Muschelschalen, in die Meeresgötter und heraldisch gebildete Adler, der Brandenburger Wappentiere, Wasser speien. Zwischen den unteren, natürlich nackten Gottheiten sitzen und stehen die dankbaren Hugenotten mit ihren Damen im entsprechenden Zeitkostüm, dabei auch der Bildhauer und der Brunnenmeister Conradi, eine Zusammenstellung, über deren Effekt wohl kaum ein Wort zu verlieren sein wird. Der ganze, trotz seiner Phantastik plump wirkende Aufbau wird von der stehenden Gestalt des Markgrafen bekrönt, die wiederum von einem in steinernen Wolken schwebenden Posaunenengel überragt wird. Den einzigen reizvollen Schmuck des Ganzen bilden noch die allenthalben verstreuten Putten und Amoretten.

Ob diesem Werk thatsächlich ein Projekt des französischen Bildhauers Pierre Garnier (1635—1715) für Ludwig XIV. zu Grunde gelegen,[2] wie Schultz vermutet, scheint mir bei dem wenig künstlerischen Gedanken des Denkmals kaum annehmbar. Die Ausführung der Bildhauerarbeit stammt von Elias Ränz,[3] bleibt

[1] Schanz, S. 64, nach Reinhards Chronik von Erlangen (im k. Kreisarchiv Bamberg).

[2] Schultz, Der Hugenottenspringbrunnen im Schlosspark zu Erlangen. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst. IX. Jahrgang. S. 47.

[3] Schanz, S. 64. Ueber das zweite Denkmal vgl. unten S. 161.

jedoch, soweit die ziemlich verwitterten Figuren noch ein Urteil zulassen, weit hinter den guten Bayreuther Arbeiten des Meisters zurück.

Wenig später als die beiden Orangeriegebäude im Schlossgarten zu Erlangen entstand ebenfalls auf Anregung der Markgräfin in der Nähe Erlangens bei Schallershof eine neue Schöpfung „Monplaisir“ genannt, Gartenanlagen und ein Lusthaus, das im Jahre 1708 erbaut worden sein soll.[1] Leider wurde das Schlösschen vor wenigen Jahren abgerissen; nur eine hohe Mauer, deren Eingangsthor von zwei mächtigen Linden bewacht wird, erinnert noch an den Schauplatz einstigen Glanzes.

Weder Beschreibung noch Abbildung hat sich erhalten; nur der „Architectus“ Decker bringt in seinem bereits genannten „fürstlichen Baumeister“ Grundriss und „Prospect des Lust Hausses von Sr. Königl. Hoheit Mon-plaisir, wie solches eine halbe Meil von Christian Erlang soll gebauet werden“.[2] Diese beiden Zeichnungen sind mindestens vor 1712 gefertig, da Elisabeth Sophie noch „regierente Frauen Markgräffin von Bareit“ genannt wird, ihr Gemahl Christian Ernst jedoch schon 1712 starb. Vielleicht hat Decker im Jahre 1707[3] bei einem vorübergehenden Aufenthalt in Erlangen, kurz bevor er in die Dienste des Pfalzgrafen Theodor trat — auch 1710 weilte er wohl ebenfalls nur für kurze Zeit am Hofe Christian Ernsts[4] — nach den bereits vorhandenen Entwürfen Grund- und Aufriss des Lustschlosses gezeichnet und später unbekümmert stechen und veröffentlichen lassen.

Zur gleichen Zeit aber hielt sich auch Gedeler in Erlangen auf (1708).[5] Ob die Pläne zu dem Lusthaus Monplaisir jedoch thatsächlich von Gedeler selbst oder aber von Decker geschaffen worden sind, wage ich nicht zu entscheiden, besonders da sich wenig aus dem bei Decker reproducierten Aufriss entnehmen lässt, der in seinem etwas phantastischen Aufbau kaum dem Original entsprochen haben

---

[1] Pieverling, Historisches Netz der Ortschaften im Bezirk des Landgerichts Erlangen mit artistischen Notizen. A. M. 1855. Beilage III. S. 100.
[2] I. Teil, Anhang, Tafel 28 u. 29.
[3] Müller, Allgemeines Künstlerlexikon. Stuttgart 1878. I, S. 355.
[4] Doppelmair, S. 267.
[5] Cam. A. Bayreuth, fasc. V, 17a.

dürfte. Einerseits finden sich hier wohl viele Reminiscenzen Schlüterscher Formengebung, andererseits jedoch wieder eine Reihe neuer stilistischer Momente, zu denen neben verschiedenen Details der dekorativen Ausstattung, wie die Decker sonst fast gänzlich fremden Balkone u. A., besonders der Grundriss des Gebäudes gehört, der direkt französischen Mustern entlehnt ist und ebenso wie z. B. Guepière's allerdings viel später (1763—1767) erbaute Solitude bei Stuttgart,[1] die mit Schallershof viel Aehnlichkeit hat, als typisch für kleinere Anlagen im französischen Sinne gelten kann.

Hier wie dort der ovale Gartensaal in der Achse des Schlosses, an den sich die verschiedenen kleinen Gemächer anschliessen; auch hier die überall gebrochene Gerade der Grundlinie, hier ebenfalls die so charakteristischen Freitreppen und andere Einzelheiten.

Geschickt ist die Lage des Baues an sanft ansteigendem Hügel benutzt, um hinter dem Schloss eine als perspektivisches Kunststückchen gedachte Arkadenreihe anzuordnen, die jedoch wohl schon wegen des beschränkten Raumes ebenso wenig zur Ausführung kam, wie die an den Hauptbau anstossenden Seitenflügel mit ihren dorischen Pilastern und den etwas plumpen Ochsenaugen.

Schon vor Inangriffnahme des Lustschlosses Monplaisir hatte sich im Fürstentum Bayreuth ein neues, allerdings anders geartetes Baubedürfnis geltend gemacht. Ebenso wie man in Erlangen, als kaum noch einige Häuser der neuen Stadt standen, bereits an die Anlage einer Kirche gedacht hatte, so errichtete man nun auch in St. Georgen alsbald ein Gotteshaus, dessen Grundstein im Jahre 1705 gelegt wurde, während die Einweihung erst 1711 erfolgte. Nach dem Namen seiner Mutter und seiner Gemahlin Sophie von Sachsen-Weissenfels nannte der Erbprinz das neue Gotteshaus Sophienkirche und erhob es später zur Kapitelkirche des von ihm im Jahre 1712 gestifteten Ordens „de la sincérité“, des jetzigen preussischen roten Adlerordens.

Wenn wir die Urheberschaft des Schlosses Monplaisir auch zweifelhaft lassen mussten, dürfen wir wohl bestimmt die Kirche in St. Georgen als Schöpfung Gedelers in Anspruch nehmen. Es ist zwar kein gerade sehr bedeutendes Werk, das der preussische

[1] Abbildung bei Gurlitt, Barock in Deutschland etc. S. 463. Fig. 159.

Ingenieur hier geschaffen, verdient jedoch immerhin besonders wegen des Grundrisses Beachtung.

Bekanntlich hat der Raumgedanke bei dem protestantischen Kirchenbau, der so klar in der Anlage der Predigtkirche ausgesprochen ist, zu sehr beachtenswerten Schöpfungen, aber auch gleichzeitig — und dies vor allem in der Grundrissbildung — zu sonderbaren und geradezu abenteuerlichen Plänen geführt; ich erinnere nur an die Entwürfe, die L. Sturm seinen Abhandlungen „Architektonisches Gedenken von protestantischer, kleiner Kirchen Figur und Einrichtung“ (Hamburg 1712) und „Vollständige Anweisung, aller Art Kirchen wohl anzugeben“ (Augsburg 1718) beifügt, und unter denen sich recht gute und brauchbare Gedanken finden, aber zugleich auch Ideen, die direkt unkünstlerisch erscheinen, wie z. B. der Plan einer dreieckigen Kirche oder ein aus zwei verschiedenen, im rechten Winkel zusammenstossenden Gebäuden bestehendes Gotteshaus.

Das Problem des protestantischen Predigtsaales löst auch Gedeler in der Grundrissgestaltung seiner Kirche zu St. Georgen nicht eben ungeschickt. Die Anlage ist eine kreuzförmige[1] und erinnert fast an Georg Bährs Kirche in Forchheim (Sachsen).[2] In den kurzen Armen des griechischen Kreuzes sind die Emporen angeordnet, sodass in der Mitte ein annähernd quadratischer Raum, eine Vierung entsteht, in die Altar und Kanzel auch hier wieder in bewusstem, jedoch recht äusserlichen Gegensatz zu der in katholischen Kirchen gebräuchlichen Anordnung nach Norden gestellt sind; gegenüber befindet sich, wie gewöhnlich, die fürstliche Loge.

Der in seinem Aufbau dem hergebrachten Schema folgende Altar aus grauem und weissem Marmor, die hölzernen, auf dorischen Säulen ruhenden Emporen bieten nichts Bemerkenswertes. Interessant jedoch ist die geschickte Stukkierung des Raumes, eines der originellsten und selbständigsten Werke der unter Christian Ernst in Bayreuth entstandenen Stukkatorenschule. Ausserdem ist die Decke noch mit zahlreichen, leider schon recht oft „restaurierten“ Gemälden geschmückt; ein Urteil über den Kunstwert dieser Freskomalereien,

---

[1] Fritsch, Der protestantische Kirchenbau. Berlin 1893. S. 117; Grundriss, Innenansicht und Aufriss.

[2] Steche, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Dresden 1822 ff. V. S. 1.

an denen der damalige Hofmaler Gabriel Schreyer unter Zuziehung des „Kunstmalers“ Martin Wild von Kemnath drei Jahre (1709—1711) arbeitete,[1] ist wegen der öfteren Uebermalung leider nicht möglich. Ein weiterer Schmuck der Kirche, die von dem Hofmaler Martin Wilhelm Gläser[2] gemalten Passionen, die mit ihren gesuchten Lichteffekten auffallend an die Manier des Godfried Schalcken erinnern, ist ebenfalls fast vollständig zu Grunde gegangen.

Der Aufriss der Kirche ist sehr einfach durch ein System toskanischer Pilaster gegliedert, eine Dekorationsart, die von jetzt ab geradezu typisch wird für den protestantischen Kirchenbau in den beiden Fürstentümern Bayreuth und Ansbach.

Als 1709—1721 die bei dem grossen Brande der Stadt Erlangen im Jahre 1706 eingeäscherte Altstädter Kirche neu erbaut wurde,[3] wandte man als äusseren Schmuck des Gebäudes ebenfalls ein System jonischer Pilaster an, auf denen ein schön gezeichneter Triglyphenfries ruht; merkwürdig ist hier der aus dem Achteck entwickelte Chor, der jedoch, wie noch aus dem Unterbau deutlich zu erkennen, auf die frühere gothische Anlage zurückgeht.

Dieselbe Dekoration zeigt auch das Aeussere der 1724—37 erbauten Neustädter Kirche zu Erlangen;[4] dorische Pilaster mit Triglyphenfries. Wohl in Anlehnung an den kurz vorher entstandenen Bau in der Altstadt hat man auch hier eine selbständige Choranlage, jedoch im Halbkreis geschlossen, angefügt.[5] Der hier, wie fast überall, an die Westseite gestellte Turm zeigt in seinen einzelnen Stockwerken die verschiedenen Ordnungen in herkömmlicher Reihenfolge, toskanisch, dorisch, korinthisch, römisch, wie wir sie fast bei allen aus dieser Zeit stammenden Kirchentürmen finden. Das gleiche Schema wendet die 1728—1734 erbaute deutsch-reformierte Kirche zu Erlangen an,[6] deren Turm leider nur die Höhe von zwei Stockwerken erreicht hat, sowie die 1738—39 errichtete Spitalkirche

---

1 Hirsch, Beiträge zur älteren Geschichte der Pfarrei St. Georgen bei Bayreuth. A. O. 1859. S. 28.
2 Heller, Handbuch, S. 24.
3 Stein und Müller, S. 124; nicht 1655, wie Fritsch S. 28 mitteilt (hier Grundriss und Durchschnitt).
4 Stein und Müller, S. 125.
5 Grundriss bei Fritsch, S. 87.
6 Stein und Müller, S. 127.

zu Kulmbach und die übrigen in dieser Zeit entstandenen Dorfkirchen des Bayreuther Landes, wie zu Trebgast,[1] Drossenfeld u. A. Sogar die erst im Jahre 1782 von Markgraf Alexander erbaute Kirche zu Bindlach bei Bayreuth[2] folgt noch genau denselben Prinzipien, wenn auch etwas sorgfältiger in der Ausführung und etwas reicher ausgestattet, sodass sie Dohme mit Recht zu den schönsten Dorfkirchen dieser Art rechnet.[3]

Anschliessend an diese Gebäude können gleichzeitig die im Fürstentum Ansbach errichteten, künstlerisch jedoch ganz unbedeutenden Kirchenbauten genannt werden, wie Weidenbach, Unter-Schwaningen, Wassertrüdingen (1740) u. A., sowie endlich die später etwas veränderte Stadtkirche zu Uffenheim, 1726 von Zocha erbaut, bei der ausdrücklich bemerkt wird, dass ihr Bauriss des öfteren für andere Kirchenneubauten gefordert wurde.[4]

Hochbetagt hatte Markgraf Christian Ernst noch die beiden neuen Städte zu Erlangen und am Ufer des Brandenburger Sees entstehen sehen, hatte auch noch die Einweihung der neuen Kirche zu St. Georgen erlebt; aber bald darauf starb er nach 57jähriger segensreicher Regierung.

Noch schwer leidend unter den Verwüstungen des dreissigjährigen Krieges hatte er seine Lande übernommen, während seiner langen Regierungszeit aber war er stets bemüht gewesen, Not und Elend zu lindern, überall selbst ratend und helfend einzugreifen, sodass schon bald wieder das Handwerk zu Ehren kam und auch die Kunst sich wieder aus dem stillen Winkel, in den sie sich vor den Schrecken des Krieges geflüchtet hatte, hervorwagen konnte.

Langsam hatte unter Leitung deutscher Meister die Baukunst, die erste und ursprünglichste der Künste, wieder Gelegenheit gefunden, sich nicht nur bei Restaurationsarbeiten, sondern auch in

[1] Inschriftlich 1743—1744 entstanden.

[2] Künneth, Einweihungspredigt in der neuerbauten Kirche zu Bindlach nebst Denkwürdigkeiten der Kirche. Bayreuth 1782. S. 54.

[3] Studien zur Architekturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst. 1878. S. 322.

[4] Georgius, Uffenheimische Nebenstunden. I. Band, 5. Stück, Schwabach 1741. S. 347 (mit Grundriss). Aufriss ebenda. II. Band. 10. Stück, Titelbild.

neuen selbständigen Werken zu bethätigen. Und kaum war das so lang zurückgehaltene Bewusstsein eigenen Könnens von neuem allmählich erstarkt, als man sich auch wieder an grössere Aufgaben wagte. Der Gedanke der einheitlichen, klar gegliederten Schlossanlage, wie ihn schon zu Beginn des Jahrhunderts Markgraf Christian in seinem Schlosse Scharffeneck zu verwirklichen gesucht hatte, wurde von seinem Enkel Christian Ernst wieder aufgenommen und in der Residenz zu Bayreuth wenigstens insoweit durchgeführt, als die einzelnen alten Gebäude zu einem einheitlichen Ganzen vereinigt wurden.

Neues Leben und neue Ideen kamen in die Kunstbestrebungen am Hofe Christian Ernsts mit der Einwanderung der aus ihrem Vaterland geflüchteten Hugenotten; eine neue Stadt entstand, neue Schlösser und Kirchen wurden errichtet und ein hugenottischer Meister war es, der des Markgrafen Residenzschloss vollendete und ein Werk der strengen, holländischen Schule mitten in den Landen schuf, in denen vordem und nachher fast nur für den üppigsten deutschen Barock Raum und Interesse vorhanden war.

Die Konzentration des ganzen Kunstlebens aber und der gesamten Kunstbestrebungen seines Landes an seinem Hofe und in seiner Residenzstadt ist Christian Ernsts hauptsächlichstes Verdienst.

Denn durch Berufung fremder Künstler, sowie durch Ausbildung der einheimischen Talente schuf Christian Ernst die Lebensbedingungen für die sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Fürstentum Bayreuth zu so schöner Blüte entfaltende Kunst des Rokoko, die zweifelsohne die künstlerisch wichtigsten Werke in unseren Landen hervorgebracht hat.

Damals wirkte, besonders hervorgerufen durch die umfassenden Dekorationsarbeiten auf Plassenburg und in den anderen fürstlichen Schlössern, zu Bayreuth eine einflussreiche Stukkatorenschule, die weithin in Franken von dem weltentrückten Kloster Waldsassen bis zur Bischofsstadt Bamberg glänzende Beweise ihres Könnens lieferte.

Italienische Stukkatoren wie Carlo Brentano Moreti, der mit seinen Landsleuten 1662 längere Zeit auf Plassenburg arbeitete, und schlesische Künstler, wie Adam Viebig und Wenzel Giers, die durch Prag wiederum mit dem entwickelten italienischen

Barock bekannt geworden waren,[1] hatten die Lehrer abgegeben für die einheimischen Meister, die besonders gegen den Schluss des Jahrhunderts eine rege Thätigkeit entfalten. Johann Jakob Schöniger, der Stukkator des Residenzschlosses, Meister Bernhard Gonter, der längere Zeit für das Kloster Waldsassen arbeitete (1688),[2] der in Bayreuth ansässige Italiener Bernhard Quadro, der im Jahre 1683 zu Dekorationsarbeiten in der Stephanskirche nach Bamberg berufen wurde,[3] sie alle sind Zöglinge der Bayreuther Stukkatorenschule, deren Schöpfungen sich in mehr oder weniger künstlerischer Ausführung ausser an den genannten Orten noch in vielen Kirchen des östlichen Frankens erhalten haben, so z. B. zu Kloster Himmelkron (1699),[4] in der Kirche zu Kreussen (inschriftlich 1700), Thurnau u. a. a. O.; auch in zahlreichen Privathäusern, besonders in der Residenzstadt Bayreuth, finden sich manche Spuren ihrer Thätigkeit.

Damals entstand auch in der Bildhauerfamilie Ränz eine Künstlergeneration, deren Werke am Hofe der Bayreuther Markgrafen noch bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts, bis zu dem Zeitpunkt, wo in unseren Landen die Kunstthätigkeit jäh abbrach, die vornehmsten Zierden der fürstlichen Paläste und Gartenanlagen bildeten.

Besonders die plastische Dekoration des Schlosses zu Bayreuth, die durch den ja ebenfalls als „Sculpteur“ thätigen Dieussart veranlasst worden war, beschäftigte damals eine Reihe tüchtiger Bildhauer, so Christoph Lorenz Schmidt,[5] Johann Beck, († 1694),[6] u. A. Vordem schon werden als Bildhauer erwähnt Johann Georg Schleedorn zu Kulmbach, der für das Begräbnis des Markgrafen Christian verschiedene kleinere Arbeiten anfertigte,[7] Michael

---

[1] Vgl. oben S. 121 und S. 122.

[2] Heinritz, Beiträge. S. 101. (Gouter ist hier wohl Druckfehler für Gonter.)

[3] Jäck, I. S. 99.

[4] Teichmann, Historische Beschreibung des uralten Frauenklosters Himmelkron. Bayreuth 1739. S. 52.

[5] Totenregister der Pfarrkirche Bayreuth.

[6] Ebenda. Eintrag vom 18. Oktober 1694.

[7] Peetz, Markgraf Christian von Brandenburg und seiner beiden löblichen Städte Bayreuth und Culmbach Freud und Leid. Bayreuth 1859. S. 439.

Grimm, Bildschnitzer zu Schalkau, der 1664 für den Hof arbeitete[1] und endlich Johann Benecke, der den ebenfalls ziemlich unbedeutenden Altar in der Kirche zu Gesees herstellte (1673).[2]

Neben seinen Söhnen Johann Gabriel und Johann David hatte der alte Elias Ränz noch Johann Samuel Nahl als Schüler, der im Jahre 1664 zu Ansbach als Sohn des dortigen Hofbildhauers Mathäus Nahl geboren, nach seiner Bayreuther Lehrzeit nach Berlin kam, wo er als Hofbildhauer und Akademievorstand starb;[3] des weiteren wohl Heinrich Hübner[4] sowie den Bildhauer Arfvid Sigmund Schwenter,[5] den Sohn des uns bereits bekannten brandenburgischen Hofbaumeisters.

Auch verschiedene Maler hatte Christian Ernst an seinen Hof gezogen, deren Werke meist jedoch den Stürmen der Zeit zum Opfer gefallen sind. Namentlich werden ausser den bereits erwähnten noch besonders genannt: Konrad Fuchs, vorher zu Kulmbach, (1673),[6] Heinrich Wanderer (1655),[7] Johann Wanderer,[8] Johann Christoph Schwarz (1693),[9] der Hofmaler Karl Klemens Kretschmann, der 1695 zu Bayreuth starb;[10] des weiteren in Hof Heinrich Mattheus Lohe, der die Hospitalkirche daselbst mit Scenen nach Osianders deutscher Bibel und Merians biblischen Bildern ausschmückte (1689),[11] und sein Sohn (?) Heinrich Andreas, der die Porträts verschiedener Pfarrer in der dortigen St. Lorenzkirche malte.[12] In Neustadt a. A. endlich lebte der Hofmaler H. Rössler (1708)[13]

---

[1] Bam. K. A. Akt «Künstler etc.»

[2] Hübsch, Gesees. S. 50.

[3] Jahresbericht des historischen Vereins von Mittelfranken. Nr. 42. XXVII.

[4] Pöhlmann, Kurze Beschreibung von Weissenstadt (um 1700) A. O. 1886. S. 104 (Hübner fertigte 1682 den Taufstein in der Kirche zu Weissenstadt).

[5] Nagler, Künstlerlexikon.

[6] Hübsch, Gesees. S. 50. Von Konrad Fuchs stammt die schlechte Malerei des Altares in der Kirche zu Gesees.

[7] Peetz, S. 438.

[8] Totenregister der Pfarrkirche zu Bayreuth (seine Wittwe stirbt 1695).

[9] Ebenda (seine Frau stirbt am 17. Mai 1693).

[10] Ebenda. Eintrag vom 27. November 1695 (44 Jahre 19 Wochen 5 Tage alt).

[11] Dietsch, S. 55.

[12] Ebenda, S. 15.

[13] Lehnes, S. 314.

und in Kulmbach Johann Friedrich Pizzing aus Veitlahm (1668).[1] Auch der französische Maler Daniel de Savoye, ein Schüler Bourdons, hielt sich längere Zeit am Hofe Christian Ernsts auf (gest. 1716 zu Elangen).[2]

Seine Vorliebe für Kunst und Künstler hatte Markgraf Christian Ernst auch auf seinen ältesten Sohn Georg Wilhelm vererbt, der im Jahre 1712 sein Nachfolger in dem Fürstentum Bayreuth wurde. Eine grössere Prachtliebe jedoch, eine ausgesprochene Freude an Prunk und Repräsentation liessen den Hof des neuen Markgrafen noch weit glänzender und üppiger gestalten; dazu kam noch die allenthalben an den deutschen Höfen immer mehr und mehr umsich greifende Frivolität, die den handfesten, derben Charakter der vorausgehenden Generation vollständig verdrängte, vereint mit dem Bestreben, den Hof des Sonnenkönigs, der damals allerdings schon des blendenden Glanzes müde geworden war, wenigstens im Kleinen nachzuahmen und zu kopieren.

Wir haben bereits gesehen, dass Georg Wilhelm einen hervorragenden Anteil an den letzten Schöpfungen seines Vaters gehabt hatte; das Schloss zu Erlangen, die ganze Anlage der neuen Stadt St. Georgen mit Schloss und Kirche geht eigentlich nur auf Intentionen des damaligen Erbprinzen zurück, der in seinen Bestrebungen von seiner Gemahlin Sophia von Sachsen-Weissenfels, die man treffend die Laïs ihres Jahrhunderts genannt hat, aufs regste unterstützt wurde.

Kurz vor dem Tode des Markgrafen Christian Ernst war wohl 1710[3] auch sein Hofbaumeister Gottfried von Gedeler gestorben.[4] Deshalb berief Georg Wilhelm im Jahre 1712 einen neuen Architekten an seinen Hof, den besonders als Kupferstecher bekannten Paul Decker, der sich jedoch auch als Architekt bereits

[1] Pöhlmann, S. 103.
[2] Schad, S. 200.
[3] In diesem Jahre kam Decker zur Inspektion der Gebäude nach Erlangen. (Doppelmayr, S. 267.)
[4] In dem «zuverlässigen Entwurf über alle Einnahmen und Ausgaben der Landschaftlichen Obereinnahme des Fürstentums Bayreuth pro 1751» (Bamberg, Kreisarchiv. Landtagsakten des Fürstentums Bayreuth, fasc. 70) findet sich die Ausgabe von 80 fl. für «Herrn Hauptmann Gedelers Fräulein Tochter», ein Beweis für die Verdienste des Künstlers.

durch Herausgabe seines „fürstlichen Baumeisters“ (1711) einen Namen gemacht hatte.

Decker, der am 27. Dezember 1677 zu Nürnberg geboren, schon in seinem 22. Jahre (1699) nach Berlin gegangen war, wo er fast zwei Jahre im Hause Schlüters gelebt und dessen ursprüngliche Entwürfe zu dem Berliner Schloss (1703)[1] gestochen hatte,[2] war im Jahre 1705 nach Nürnberg zurückgekehrt, wo er ein „Grotesken-Büchlein“ herausgegeben hatte. Von 1708—1712 stand er dann im Dienste des Pfalzgrafen Theodor von Sulzbach, bis ihn Georg Wilhelm an seinen Hof zog und als obersten Baudirektor anstellte. Lange sollte sich indess Decker seines neuen Amtes nicht erfreuen können, denn er starb schon am 18. November 1713 zu Bayreuth,[3] kaum 36 Jahre alt.

Was Decker als Hofarchitekt Georg Wilhelms in Bayreuth geschaffen, ist von keiner selbständigen Bedeutung; er fügte nur an den Schlossbau Dieussarts zwei Flügel, die sog. Wilhelmsburg, hinzu, einen Anbau, den schon Christian Ernst 1698 beabsichtigt und in einem gedruckten Ausschreiben ausgesprochen hatte.[4]

Da Decker hiebei vermutlich nach älteren Plänen arbeitete und sich streng an die Architektur des ursprünglichen Baues anlehnte, um den einheitlichen Eindruck der ganzen Schlossanlage nach Möglichkeit zu wahren, der Grundriss auch höchstens in der Treppe, die in drei Armen um ein quadratisches Auge aufsteigt,[5] Gelegenheit zu einem selbständigen Gedanken gab, so kommt dieses Werk des fränkischen Baumeisters für den Gang der Gesamtentwicklung hier wenig oder gar nicht in Betracht.

Interessanter jedoch war vielleicht das Thor, das Decker dem mittleren Flügel des Schlosses anfügte (1712) und das wohl erst nach seinem Tode von dem fürstlichen Baumeister Georg Friedrich Schobert vollendet wurde.[6] Leider ist auch dieses Portal beim

---

1 Doppelmayr, S. 267.
2 Vgl. oben S. 144.
3 Doppelmayr, S. 267.
4 Bibliothek des historischen Vereins von Oberfranken. MS. 27, fol. 55, 15, 37, 39; ein weiterer Beweis; dass bei Portas Ankunft in Bayreuth die von Dieussart begonnenen Schlossteile bereits vollendet gewesen sein müssen.
5 Cam. A. Bayreuth, fasc. II, 7a (Grundriss).
6 MS. 27, fol. 36 und 55.

Brand des Schlosses 1753 zu Grunde gegangen. Der Aufbau war aber ganz in den barocken, für Decker so charakteristischen Formen gehalten. Zwei riesige Hermen flankierten das in Rundbogen geschlossene Thor, dessen Triglyphengebälk eine Balustrade trug, die in den Ecken durch liegende Frauengestalten auf kräftigen Voluten abgeschlossen wurde; darauf ein ähnlicher kleinerer Aufbau, das Ganze durch das Wappen des Markgrafen bekrönt.[1]

Ebenso bezeichnend für seine Berliner Schulung und seine direkte Abhängigkeit von Schlüter ist eine weitere, gleichfalls lediglich dekorativen Zwecken dienende Schöpfung Deckers, die Reiterstatue des grossen Kurfürsten des Vaters der Markgräfin Elisabeth Sophia, in Erlangen. Das Monument, das ursprünglich für den Platz vor dem Schlosse auf der Stadtseite bestimmt war, und das jetzt im Hofgarten in der Achse des Schlosses, ungefähr in der Mitte der ganzen Anlage aufgestellt ist, bietet weiter nichts als eine verwässerte Nachahmung des populärsten Werkes, das der grosse Barockmeister geschaffen, des Denkmals des gleichen Herrschers auf der Kurfürstenbrücke zu Berlin.

Auch hier die vier sitzenden Sklavengestalten an den Ecken des Sockels,[2] auch hier dieselbe Pose des Reiters, dieselbe Stellung des Pferdes; nur ist in Erlangen unter den Hufen des Rosses noch der Türke angebracht, den wir schon vom Standbild Christian Ernsts zu Bayreuth her kennen, eine Zuthat, die sicher nur aus Rücksicht auf das Material (Sandstein) gemacht wurde. Trotzdem konnten die Beine des Pferdes das Gewicht des Reiters nicht tragen; das Denkmal musste daher unvollendet bleiben. Auch in der Ausführung darf es, soweit man jetzt noch erkennen kann, mit dem Hugenottenbrunnen auf gleiche Stufe gestellt werden; namentlich das Gesicht des grossen Kurfürsten ist von einer geradezu abschreckenden Scheusslichkeit. Mitleidsvoll hat heute üppig rankender Epheu das missglückte Denkmal fast vollständig überwuchert.

Weit mehr jedoch als durch seine praktischen Schöpfungen ist Decker durch das von ihm herausgegebene Kupferwerk „der

[1] Sammlungen des historischen Vereins von Oberfranken. Modell des Schlosses.

[2] Gurlitt (Andreas Schlüter. Berlin 1891. S. 104) hält es allerdings nicht für «wahrscheinlich», dass die erst 1708 angefügten Sklaven an dem Berliner Denkmal «im Sinne Schlüters» waren.

fürstliche Baumeister“ bekannt geworden; im Jahre 1711 erschien im Verlage des Kunsthändlers Jeremias Wolff zu Augsburg der erste Teil des Buches, dem 1713 ein Anhang folgte. Erst nach Deckers Tod gab Wolff den zweiten Teil ebenfalls zu Augsburg im Jahre 1716 heraus.

Eine genaue Untersuchung dieser drei Bücher mit ihren ca. 135 Kupfertafeln in Grossfolio fördert zum Teil überraschende Resultate zu Tage. Schon Gurlitt[1] hat auf die nahe Verwandtschaft des Berliner Schlosses mit Deckers Entwurf zu einem „fürstlichen Haus“ in dem ersten Teil des beregten Werkes hingewiesen; durch eine detaillierte Vergleichung mit weiteren Bauten Schlüters, die ich leider zu wenig kenne, sowie mit anderen Entwürfen des Berliner Barockmeisters, die vielleicht noch in preussischen Archiven aufbewahrt werden, dürften sich schon hier noch weit mehr als nur allgemeine Anlehnungen nachweisen lassen.

Im gleichen Sinne sind auch die anderen, gleichfalls wieder mehr dekorativen Entwürfe im Anhang zum ersten Teil „des fürstlichen Baumeisters“ entstanden, ebenso wie der hier enthaltene, von Gurlitt richtig als solcher erkannte Plan des Berliner Schlosses;[2] die ebenfalls in diesem Band veröffentlichten Zeichnungen des Schlosses zu Erlangen und des Lusthauses Monplaisir sind oben schon eingehender besprochen worden.

Der zweite Teil des Kupferwerkes enthält einen vielleicht im Wettbewerb mit Eosander von Goethe entstandenen Plan zum Umbau des Schlosses zu Charlottenburg, an dem auch Gurlitt wieder mit Recht eine Beteiligung Schlüters vermutet.[3]

Neben diesem mehr allgemeinen Abhängigkeitsverhältnis Deckers, das ich leider hier vorläufig nicht weiter verfolgen kann, sind es andererseits auch einzelne Details, die eine direkte Herübernahme Schlüter'scher Erfindungen in Deckers Werk geradezu als einen geistigen Diebstahl qualifizieren, sodass man Decker nicht mehr einen Mitstrebenden Schlüters nennen kann, sondern ihn mindestens als einen Nachahmer des grossen Barockmeisters bezeichnen muss.

---

1 Gurlitt, Barock in Deutschland etc. S. 385 u. a. a. O.
2 Schlüter, S. 180.
3 Ebenda, S. 118.

Das Kurfürstendenkmal, der Abklatsch des Berliner Monuments, ist eben schon besprochen worden; des weiteren möchte ich nur noch auf die Kanzel in Deckers Hofkirche aufmerksam machen,[1] die entschieden mit Benützung des Tragmotivs und anderer Einzelheiten von Schlüters berühmter Kanzel in der Marienkirche in Berlin entstanden ist, und endlich auf Deckers „Turm zu Wasser- und Glockenspiel",[2] der fast bis aufs kleinste Detail wenigstens in den oberen Stockwerken Schlüters zweiten Entwurf zum Berliner Münzturm[3] kopiert.

Ist so Deckers künstlerische Abhängigkeit von Schlüter eine derart unverkennbare, dass man seine oft gerühmte Erfindungsgabe wohl mehr auf Rechnung seines Lehrers setzen darf, so ist andererseits auch sein technisches Können anscheinend kein sehr grosses. Schon Gurlitt hat auf verschiedene Mängel und bautechnische Unmöglichkeiten bei Entwürfen Deckers aufmerksam gemacht,[4] Ausstellungen, die leicht besonders durch einen Sachverständigen vermehrt werden könnten; ich will hier nur auf den phantastischen Aufbau der Ehrensäule hinweisen. Und es ist gewiss kein Zufall oder ein widriges Geschick, dass Decker während seines ganzen, allerdings auch nicht sehr langen Lebens, keinen einzigen grösseren selbständigen Bau ausgeführt hat.

Weder in Berlin sind Bauten von ihm bekannt, noch in Nürnberg, wo er ca. 1705—1708 weilte; ebensowenig hat er als Hofbaumeister des Pfalzgrafen Theodor von Sulzbach eine nur irgendwie nennenswerte baukünstlerische Thätigkeit entfaltet,[5] noch während seines allerdings auch kaum einjährigen Aufenthaltes in Bayreuth sich irgendwie als selbständig schaffender Architekt bethätigt.

Decker war eben lediglich Theoretiker, wenn er auch ebenso wie Sturm in der Vorrede zu seinen „Prodromus Architecturae Goldmanniae" (Augsburg 1714) ängstlich bemüht ist, durch die

[1] «Fürstlicher Baumeister», I. Teil. Tafel 57.
[2] Ebenda, Anhang zum I. Teil. Tafel 1.
[3] Abbildung bei Gurlitt, A. Schlüter. S. 167. Fig. 47.
[4] Barock in Deutschland etc. S. 384.
[5] In der Lokallitteratur wird Decker nirgends erwähnt. Gack, Geschichte des Herzogtums Sulzbach. Leipzig 1847. Denkwürdigkeiten aus der oberen Pfalz. Sulzbach 1843. Die Beherrscher der Stadt Sulzbach durch 300 Jahre. 1783 u. A.

ständige Bezeichnung „Architectus“ diesen Verdacht von sich abzuweisen. Seine Hauptstärke ist entschieden ein gewisses Virtuosentum in der Behandlung dekorativer Elemente, die er jedoch einerseits unverändert aus Schlüters Schule mit herübernimmt, andererseits besonders bei kunstgewerblichen Arbeiten, deren leichtere Gestaltung ihm das Lob eines „in der Zierlichkeit unvergleichbaren“[1] Meisters eingetragen hat, aus den Publikationen französischer Künstler schöpft, zu denen Lepautre und vor allem dessen bekannter Rivale Jean Berrain zu rechnen sind, dessen Entwürfe Decker besonders in seiner „Cairidons vor Bildhauer und Goldschmiedte“[2] manchmal fast unverändert wiedergibt.

Weder Deckers Können noch Charakter wird durch diese Feststellungen in ein besonders vorteilhaftes Licht gerückt, wozu noch die Thatsache sich gesellt, dass er eben doch alle seine Arbeiten, unbekümmert, ob er sie in Anlehnung an irgendwelche Vorlage geschaffen, oder sie direkt abgezeichnet hat, mit der ständigen Bezeichnung „P. Decker Architectus invenit et delineavit“ veröffentlicht, diese seine Unterschrift zudem auch noch auf Schöpfungen setzt, wie das Erlanger Schloss mit seinen Orangerien, die bestimmt nicht von ihm gebaut sind. Es hat also zweifelsohne dies Gebahren den Anschein erwecken sollen und hat ihn auch thatsächlich erweckt, als hätte man es hier mit selbstständigen Werken Deckers zu thun; von Monplaisir will ich ganz absehen, obwohl dessen Grundriss mit sehr unbedeutenden Veränderungen wieder benützt wird,[3] Decker sich also selbst oder vielleicht auch Gedeler kopiert.

Deckers Qualitäten als Kupferstecher zu beurteilen, ist mir unmöglich, da ich seine Stiche des Berliner Schlosses, die allerdings als vortrefflich gerühmt werden,[4] nicht kenne; von all den Abbildungen seines „fürstlichen Baumeisters“ jedoch ist keine einzige Tafel von ihm selbst gestochen.

Ebenso ist mir ein weiteres Werk Deckers „Ausführliche

[1] Fürstlicher Baumeister, II. Teil, Vorrede des Herausgebers.

[2] Diese «Cairidons» (richtiger guéridons) sind wohl identisch mit dem oben erwähnten «Grotesken-Büchlein».

[3] Fürstlicher Baumeister, II. Teil. Tafel 28.

[4] Borrmann, S. 268.

Anleitung zur Civilbaukunst", das Gurlitt anführt,[1] leider nicht zugänglich gewesen, da weder in Berlin noch München zu erhalten; das Buch ist nach 1700 in fünf Teilen bei Schneider in Nürnberg[2] (nicht J. C. Weigel) erschienen und soll etwas „gemässigter" gehalten sein als der „fürstliche Baumeister".[3]

So unbedeutend Decker als praktischer Architekt gewesen ist, so unselbständig seine architektonischen Pläne und seine dekorativen Entwürfe sind, so wichtig ist er bzw. sein Kupferwerk für die Entwicklung der Kunst des östlichen Frankens im 18. Jahrhundert geworden. Hatte schon Dientzenhofer bei seinem Schloss zu Pommersfelden (1711—1718) sich seinem Einfluss nicht entziehen können,[4] so tritt uns diese Nachwirkung noch schlagender bei Deckers Schüler, dem fürstlich brandenburgischen Bauinspektor Ränz, entgegen; in den Bauten, die dieser später unter Markgraf Georg Wilhelm im Fürstentum Bayreuth errichtete, lebt unverkennbar der Geist seines Lehrers weiter. Schlüters Erbe ist es, das in Franken eine Zufluchtsstätte fand, als schon längst der Barockmeister von seiner ursprünglichen Wirkungsstätte zurückgedrängt worden war und einer neuen Zeit hatte weichen müssen. Allerdings kann der Zusammenhang hier kein organischer genannt werden; mehr und mehr sind in der zweiten Generation die Bande gelockert, die Decker noch so fest mit seinem Lehrmeister verbanden.

Gerade die kurze Periode jedoch vom Ende der Regierung Christian Ernsts ist bezeichnend für unsere Hofkunst, die in ihren Schöpfungen förmlich zwischen den einzelnen Stilrichtungen hin- und hergeschleudert wird. In nicht ganz zwei Dezennien waren am Bayreuther Hofe fünf verschiedene Architekten thätig, von denen der erste ein Vertreter des strengen holländischen Klassicismus gewesen, sein Nachfolger ein deutscher Barockmeister, der dritte ein Italiener aus der Schule Palladios, der vierte ein mehr franzö-

[1] Barock in Deutschland etc. S. 382.

[2] Heinsius, Neues Allgemeines Bücherlexikon. Leipzig 1812. I.

[3] Ausser verschiedenen kleineren Zeichnungen, Porträts von Nürnberger Ratsherrn u. A. hat Decker auch noch eine «Representatio Belli ob successionem in Regno lispanico» in 56 Blättern veröffentlicht (Augsburg). British Museum Catalogue of printed books. London 1882.

[4] Gurlitt, Barock in Deutschland etc. S. 326.

sischen Meistern und Lehren zuneigender Architekt und endlich der letzte ein Schüler Schlüters!

Da nimmt es denn nicht Wunder, dass von der Kunst all dieser Meister etwas zurück geblieben, dass sie alle mehr oder weniger zur künstlerischen Ausbildung von Fürst und Volk, jeder nach seiner Richtung hin, beigetragen. Infolgedessen ringen auch in den von Ränz ausgeführten Bauten alle diese auf den Architekten mit verschiedener Macht einwirkenden Strömungen um die Oberhand; barockes deutsches Empfinden, französisches Wollen, Anklänge noch an Dieussarts alte strenge Lehre, vermengt mit eigenen selbständigen, zum Teil jedoch phantastischen Ideen charakterisieren die Kunstperiode, die das Ausleben des Barock im östlichen Franken bezeichnet.

Und nicht nur für diese Periode ist Deckers Kunst wichtig und einflussreich gewesen, auch sogar in die Herrschaftszeit des Rokoko wird seine Lehre, die aus den Kupfern wenigstens in ihren dekorativen Elementen so bequem ins Praktische zu übersetzen war, nicht vergessen; eine ununterbrochene Entwicklungsreihe geht von Decker durch Ränz und Richter auf Gontard über, der auch in seinen reifsten Werken den Schüler der fränkischen Barockmeister nicht vollständig zu verleugnen vermag.

Georg Wilhelms Hofarchitekt Johann David Ränz war von seinem Vater, dem bereits des öfteren erwähnten Elias Ränz, als Bildhauer ausgebildet worden, hatte sich aber schon unter Dieussart, Dientzenhofer und besonders unter Gedeler, sowie durch Studienreisen in Italien auch als Architekt so gute Kenntnisse erworben, dass ihn Georg Wilhelm nach Deckers Tod zu seinem Landbauinspektor ernannte. Als solcher leitete er das gesamte Bauwesen unter der Regierung Georg Wilhelms, sowie unter der seines Nachfolgers Georg Friedrich Karl; er starb erst im Jahre 1737 zu Bayreuth.[1]

Nach Vollendung seines Residenzschlosses suchte Georg Wilhelm auch die Hauptstadt seines Fürstentums in einer zur Aufnahme des glänzenden Hofes würdigen Weise umzugestalten und zu verschönern. Die alten, überflüssigen Stadtmauern wurden teilweise eingelegt, der Stadtgraben ausgefüllt und an seiner Stelle

[1] Heinritz, Beiträge. S. 101.

Gartenanlagen geschaffen. Die Fleischbänke und andere störende Einrichtungen wurden zum Teil verlegt oder beseitigt, verschiedene alte und hässliche Häuser abgebrochen, ein neuer architektonisch allerdings nicht sehr bedeutender Flügel an das Rathaus angebaut (1722—1724)[1] und alles gethan, um die Residenzstadt Bayreuth zu einem möglichst glänzenden Mittelpunkt des Fürstentums zu gestalten.

Diese weniger künstlerischen Arbeiten wurden grösstenteils durch den bereits genannten fürstlichen Baumeister Georg Friedrich Schobert ausgeführt, der vorher als Bauschreiber thätig, zum erstenmale 1701 als Baumeister erwähnt wird[2] und lange Zeit unter der Oberleitung Ränz' im Dienste des Markgrafen Georg Wilhelms stand; noch 1721 fertigte er einen „Abriss zur Herrenmühle.“[3]

Die erste selbständige Schöpfung Georg Wilhelms von grösserer Bedeutung ist jedoch die Anlage der nachmals so bekannt gewordenen Eremitage bei Bayreuth. In idyllischer Gegend, die wie geschaffen war, den massgebenden Forderungen der französischen Theoretiker zu entsprechen, hatte schon Markgraf Christian Ernst einen Tiergarten angelegt und seiner Gattin Erdmutha Sophia ein Lusthaus errichten lassen.[4]

Nachdem jedoch Georg Wilhelm als Erbprinz von seinen Reisen nach Frankreich, Holland und England zurückgekehrt war, fasste er den Entschluss, eine den grossen französischen Vorbildern entsprechende Anlage auch in der Nähe seiner Vaterstadt zu schaffen, einen Plan, den er auch bald nach seinem Regierungsantritt zur Ausführung brachte.

Nachdem man unter Leitung des Hauptmanns und Kommissärs Endrich begonnen hatte, die dichten Buchenwaldungen wenigstens teilweise in Gartenanlagen umzugestalten, legte der Markgraf im Jahre 1715 den Grundstein zu einem neuen Schlosse[5] an Stelle des kleinen alten Lusthauses seiner Mutter. 1718 wurde

[1] Bayreuth. Archiv des historischen Vereins von Oberfranken Akt «Städtische Bausachen».
[2] Cam. A. «Landschaftliche Bausachen» fasc. I, 1 a.
[3] Cam. A. Bayreuth fasc. XII, 23.
[4] Cam. A. Bayreuth fasc. II, 12, fol. 3. Vgl. oben S. 123.
[5] Krippner, S. 34.

der Neubau zum erstenmale bewohnt und am 15. August 1719 durch ein besonderes Fest eingeweiht.[1]

Die eigentliche Bestimmung des Schlosses ist eine ganz dem Charakter der Zeit entsprechende. Wie der grosse Ludwig sich von den prunkenden Hoffesten in Versailles in die Einsamkeit der Wälder um Marly zurückgezogen hatte, so wollte auch der kleine Georg Wilhelm, wie so viele der anderen gleichzeitigen deutschen Fürsten, sich eine Stätte schaffen, wo er eine Zeitlang die Last der ohnehin nicht allzu drückenden Regierungssorgen abschütteln konnte. Als Eremit verkleidet führte der Markgraf dort mit seiner Gattin und anderen Gleichgesinnten seines Hofes tagelang ein Einsiedlerleben in Zellen, zu denen das Gebäude teilweise eingerichtet worden war. Ein Glöcklein rief die „Büssenden“ zu gemeinschaftlicher Mahlzeit in den Hauptsaal des Schlosses, das sog. Refektorium; die übrige Zeit wurde ausgefüllt durch Schäferspiele und ähnliche Idyllen, die unter ihrem harmlosen Deckmantel manche Hofintriguen und Schlimmeres bargen. Dass ein solches Gebahren, das zwar fast allenthalben Mode geworden war, doch nicht überall Anklang fand und Bewunderung erregte, zeigt u. a. eine Stelle aus den Briefen der Herzogin von Orleans, Elisabeth Charlotte, worin sie den Markgrafen mit seiner Gattin als „ein doll par“ bezeichnet![2]

Und wie der ganze Zweck des von Georg Wilhelm geschaffenen Schlosses ein für unsere Anschauung lächerlicher und kindischer war, so ist auch das Gebäude selbst eigentlich grossenteils nur eine Spielerei. Eine einstöckige, einfache Fassade mit zwei dorischen Säulen am Mittelrisalit, auf deren gebrochenem Rundgiebel zwei Frauengestalten das Wappen des Erbauers halten. Die Aussenseiten der beiden nach rückwärts liegenden Flügel sind „d'une architecture tout rustique“, wie sich der bekannte Reiseschriftsteller des vorigen Jahrhunderts, Baron Pöllnitz, ausdrückt.[3] Durch künstliche Quadern und winzige Fenster suchte

[1] Holle, Georg Wilhelm, Markgraf von Bayreuth A.O. 1856. S. 22.

[2] Holland, Briefe der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orleans. Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart. CLVII. Tübingen 1881. S. 105. Nr. 1226 (dat. St. Clou, 8 Mai 1721).

[3] Nouveaux Memoires, Nouvelle edition, 2 Bde. Frankfurt 1738. II. S. 304.

man den Eindruck zu erwecken, als ob die Zellen der Einsiedler, denn diesen sollte ja der Teil des Schlosses zur Wohnung dienen, mitten aus dem natürlichen Felsen ausgehöhlt wären. Die ganze Anlage wird geschlossen durch einen Grottenbau mit achteckigem Turm. Den originellsten Eindruck macht noch der früher mit einem Blumengarten ausgestattete Hof, da hier die Rustikaarchitektur der Seitenflügel besonders zur Geltung kommt.

Die Grotte — auf rechteckigem Grundriss mit abgeschrägten Ecken und Nischen in den Schmalseiten — ist in üblicher Weise ganz mit bunten Steinchen, Kristallen und Muscheln ausgelegt. Sie geht oben in einen Turm über, an dessen Kuppel das grosse Monogramm des Markgrafen angebracht ist; an den Seitenwänden der brandenburgische Adlerschild und der Rautenkranz des sächsischen Wappens, ebenfalls aus farbigen Steinchen zusammengesetzt.

Die innere Einteilung des Hauptflügels ist die herkömmliche; ein grösserer Saal in der Mittelachse, an den sich eine Reihe kleinerer Zimmer anschliessen, deren Thüren schon nach französischem Muster alle in einer Flucht liegen. Die Seitenflügel sind in je vier Zellen mit Garderobe und Schlafzimmerchen eingeteilt.

Nur der Saal, das Refektorium genannt, in dem sich die Einsiedler zur gemeinschaftlichen Mahlzeit zu versammeln pflegten, hat seine ursprüngliche Dekoration beibehalten; alles übrige ist gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts unter der Markgräfin Friederike Sophie Wilhelmine, der geistvollen Schwester des grossen Friedrich, umgestaltet worden, daher erst später zu erwähnen.

Die Wände des Saals werden durch rote kanellierte Pilaster aus einheimischem Wunsiedler Marmor gegliedert, deren freigebildete, nur entfernt an jonische Vorbilder anklingende Kapitäle so recht charakteristisch sind für ihre Entstehungszeit; ursprünglich waren sie, wie auch das ganze Gesims vergoldet.[1] Der Uebergang vom Konsolenfries zum Deckenbild wird durch schwere Kartuschen gebildet, auf denen seltsam genug allenthalben die roten brandenburgischen Adler ruhen, das Band des von Georg Wilhelm gegründeten Ordens „de la sincérité“ in den Fängen. Bezeichnend für

[1] Frédérique Sophie Wilhelmine. Markgrave de Bareith. Memoires. Braunschweig 1810. Deutsche Ausgabe. Leipzig 1889, II, S. 185 ff.

die ganze etwas schwülstige Dekorationsart sind auch die aus Stuck gefertigten roten Vorhänge über den beiden Thüren der Schmalseiten, denen wir übrigens in Bayreuth auch noch während der Rokokoperiode begegnen werden.

Blättern wir die Entwürfe durch, die Paul Decker in seinem „fürstlichen Baumeister“ für ähnliche Anlagen veröffentlicht hat, so finden wir bei eingehender Vergleichung eine bereits von Gurlitt hervorgehobene teilweise unverkennbare Uebereinstimmung einzelner der dort gebrachten Zeichnungen mit der Eremitage bei Bayreuth.[1] Die Ausstattung dieser und anderer ähnlicher Stiche mit dem Monogramm Georg Wilhelms macht zudem zur Gewissheit, dass diese Entwürfe noch für den damaligen Erbprinzen, oder kurz nach dessen Regierungsantritt geschaffen wurden, dass also der Markgraf damals schon die Anlage der Eremitage plante, durch Deckers Tod jedoch eine Zeitlang an der Ausführung seiner Absicht gehindert wurde. Erst zwei Jahre später führte Deckers Schüler Ränz in freier Anlehnung an die Pläne seines Lehrers den Bau aus, allerdings mit nicht geringen Abweichungen, die zum Teil wohl auch durch Rücksichten pekuniärer Natur geboten waren.

Gleichzeitig mit der Eremitage begann Georg Wilhelm einen anderen fast eben so originellen Bau, der gleichfalls als Lusthaus und Jagdschloss dienen sollte.

Schon Christian Ernst hatte bei dem durch den 30 jährigen Krieg gänzlich zerstörten Dörflein Breitengratz einen Tiergarten angelegt[2] und dort im Jahre 1676 durch Elias Gedeler ein Lusthaus erbauen lassen,[3] das Georg Wilhelm wieder einreissen liess, um Platz für ein neues Jagdschlösschen zu gewinnen.

Im Jahre 1715, also genau gleichzeitig mit der Gründung der Eremitage, begann der Bau, der 1720 soweit vollendet war, dass man die beiden Flügel anfangen konnte;[4] Georg Wilhelm wollte

---

[1] Vgl. vor allem den Grund- und Aufriss des Grottensaales. I. Anhang. fol. 10 u. 11. Auch die Grundrissbildung dieses Raumes ist nur im allgemeinen auf der Eremitage wiederholt (Pläne der Eremitage beim K. b. Hofbauamt München).

[2] Will, Das teutsche Paradeis in dem vortrefflichen Vichtelberg. A.O. 1882. S. 81.

[3] Cam. A. Bayreuth fasc. II, 9 a.

[4] Cam. A. Bayreuth fasc. II, 17 a.

nämlich dem Ganzen die Gestalt eines Ordenkreuzes geben im Hinweis auf den von ihm gegründeten Orden „de la sincérité". Es wurden jedoch nur zwei Flügel vollendet, von denen heute auch nur mehr der westliche erhalten ist, trapezförmig angebaut an den niederen achteckigen Turm, der das Mittel der ganzen Anlage bilden sollte. Leider kam auch der schöne Plan des späteren Markgrafen Friedrich, das Jagdschloss durch eine gerade Allee mit der von ihm angelegten Friedrichstrasse in Bayreuth zu verbinden, nicht zur Ausführung.

Die innere Ausschmückung des Baues fertigte im Jahre 1720 der Stukkator Domenico Catenadio aus Bamberg, der für seine Arbeit 99 fl. 12 kr. erhielt.[1] Seine Hauptthätigkeit entfaltete der nicht eben besonders talentierte Italiener an der Decke des Turmes, der leider heute in zwei Stockwerke geteilt als Scheune dient. Die Reste der einstigen Dekoration sind jedoch trotzdem noch relativ gut erhalten. Auf hohen Sockeln stehen in die Ecken gedrückt und dadurch gebrochen acht Pilaster, über deren freigebildeten Kapitälen eine von zwei meist kläglich verunglückten Adlern gehaltene Kartusche ruht mit dem Namenszug des Erbauers G. W. M. Z. B. Die breite Hohlkehle über dem Gebälk ist abwechselnd mit Jagdemblemen oder mit Kartuschen, die das fürstliche Monogramm enthalten, ausgefüllt; dazwischen Waldhorn blasende Putten, Hunde, Eber und andere jagdbare Tiere.

Hellgrün war die Decke selbst gehalten, die Ornamente weiss mit rosa, das Gesims gelblich; gelb war auch der Grund der Wände mit aufgemalten weissen und grünen Ornamenten, rosa die Pilaster, also auch hier dieselben Farbenzusammenstellungen, wie wir sie schon am Ende des vorigen Jahrhunderts von der Schlosskapelle zu Bayreuth bis zur Orangerie in Erlangen verfolgen konnten.

Die Pläne zu dem sogenannten Tiergärtner Schlösschen rühren zweifellos ebenfalls von Ränz her, wenn er sich auch dabei möglicherweise an ältere Entwürfe angeschlossen hat; denn bereits im Jahre 1708 war Gottfried von Gedeler beauftragt worden, Plan und Anschlag „für das vorhabende Lusthaus im grossen Tier-

---

[1] Cam. A. Bayreuth, fasc. II, 171 a.

garten“[1] einzureichen. Auch die Stukkierung der Innenräume scheint nach Zeichnungen des Bauinspektors ausgeführt worden zu sein; wenigstens weisen manche Blätter aus Deckers „fürstlichem Baumeister“[2] ganz ähnliche Dekorationsmotive auf, wie sie hier zur Anwendung gelangen. Was hier aber neu und ungewohnt ist, war gewiss nicht durch selbständiges Streben und Ringen erreicht worden, wenn auch die Entwicklung natürlicher Weise auf den Uebergang von den schweren, allmählich unbequem und alltäglich werdenden Dekorationen zu leichterem eleganteren Formenspiel hindrängt. Decker aber und mit ihm sein Schüler Ränz ist so abhängig von fremder Kunstweise, hier besonders, wie bereits besprochen, von Lepautre und Berrain, dass ihnen ein eigentlich selbständiges Verdienst an der Umwandlung der schweren Stilformen nicht beizumessen ist, besonders da Ränz diese Neuerungen nicht etwa weiter bildet, sondern hier nur wie zur Probe einmal angewandt hat. In seinem nächsten Werk schon kehrt er wieder zu Schlüters Barockgedanken zurück.

Noch war die Eremitage nicht vollendet, das Jagdschloss im Tiergarten kaum angefangen, als Markgraf Georg Wilhelm schon wieder einen neuen Plan zur Anlage eines dritten Sommeraufenthaltes fasste.

Nördlich von Bayreuth, im Thale der Oelschnitz, liegt das alte, von Otto I. von Orlamünde-Blassenberg gegründete Cistercienser-Kloster Himmelkron, auch in weiteren Kreisen bekannt durch die Sage „der weissen Frau“. Hier hatte schon im Jahre 1662 Christian Ernst, nachdem das Kloster 1596 aufgehoben worden war, die nachmals so berühmt gewordene 912 Schritt lange Meilbahn angelegt,[3] eine vierfache Lindenallee, die das Entzücken der Reisenden des vorigen Jahrhunderts bildete; sogar der weitgereiste Pöllnitz nennt sie „le plus beaux que l'on puisse voir“[4] und die Markgräfin Friederike Sophie Wilhelmine selbst hält sie für fast ebenso schön, wie die in hohem Rufe stehende Allee zu Utrecht.[5]

---

1 Cam. A. Bayreuth II, fasc. 17 a.
2 Vgl. u. A. das Audienzzimmer I. Teil. fol. 18.
3 Teichmann, S. 32.
4 Pöllnitz, II, S. 300.
5 Memoires II, S. 28.

Die hundertjährigen Riesen sollten jedoch im Jahre 1792 den Beilen schnöder Gewinnsucht zum Opfer fallen.[1]

Anlehnend an die alten Klostergebäude hatte Christian Ernst 1699 in Himmelkron auch ein Schloss errichtet,[2] dessen endlicher Ausbau jedoch stets in die Länge gezogen und durch den Tod des Bauherrn überhaupt gänzlich unterbrochen wurde. Georg Wilhelm liess nun im Jahre 1716 durch den Ingenieurkapitän Johann Georg Dülp die alten Gebäude besichtigen und nach den früheren Plänen vollenden; als Baumeister wird Wenzel Berner genannt. Die innere Ausstattung besorgte hier ebenfalls der Hofmaler Gabriel Schreyer (1718).[3] Auch von diesem wohl nicht sehr bedeutenden Jagdschloss ist heute nichts mehr erhalten, da es im Jahre 1748 unter Markgraf Friedrich einem Neubau weichen musste.[4]

Gleichzeitig mit Himmelkron erbaute Ränz auch den Turm der Kirche in St. Georgen am See (1716—1718) und wenig später auch den Mitteltrakt des dortigen Schlosses, da dieser allerdings erst vor kurzem (1701) errichtete Schlossteil wohl infolge des unsicheren Grundes, der übereilten Herstellung und des schlechten Materials schon wieder baufällig geworden war. Georg Wilhelm liess ihn im Jahre 1723 abtragen und grösser und prächtiger wieder aufbauen; am 2. Januar 1725 legte er selbst den Grundstein[5] zu dem bedeutendsten seiner Bauten, dessen Vollendung 1727[6] er jedoch nicht mehr erleben sollte; denn schon im Jahre vorher starb er nach kaum 14 jähriger Regierung kinderlos.

Im Schloss zu St. Georgen zeigt sich Ränz noch am meisten von Decker beeinflusst, wenn er auch andererseits wieder gerade hier, wenigstens in einem Punkte, eigenes selbständiges Erfinden einzuführen versteht. Das gequaderte Erdgeschoss des nicht sehr umfangreichen Gebäudes schliesst ein mächtiges Gurtgesims ab, auf dem ein System von vier Pilastern die beiden oberen Stock-

---

[1] Vertraute Briefe über das Fürstentum Bayreuth. Berlin und Bayreuth 1794. S. 32.

[2] Holle, Markgraf Georg Wilhelm. S. 24.

[3] Cam. A. Himmelkron fasc. I, 3.

[4] Vgl. unten Teil III.

[5] Spiess, II, S. 150 ff. (Unbedeutende Abbildung auf einer Thalerklippe von 1726.)

[6] Cam. A. St. Georgen fasc. I, 4.

werke zusammenfasst. Zwischen den geradlinig geschlossenen Fenstern der beiden Hauptstockwerke sind Reliefplatten mit sorgfältig gearbeiteten Trophäen angebracht, die in der Art ihrer Anwendung noch etwas an Dieussarts Kaiserbüsten am alten Schloss zu Bayreuth erinnern. Die rundbogigen Mittelfenster werden durch einen Aufsatz mit Blumenschmuck und Wappen bekrönt, alles ausnehmend fein und zierlich, wohl von Johann Gabriel Ränz, dem Bruder des Baumeisters, gearbeitet.

Am interessantesten sind jedoch die Kapitäle der Pilaster, die auch in der kleinen fränkischen Residenz einen Gedanken verkörpern, der gerade damals allenthalben die Architekten und unter diesen besonders die Theoretiker beschäftigte. Wie man nämlich schon in Frankreich den Versuch gemacht hatte, ein neues französisches Kapitäl zu erfinden, so waren auch die Bestrebungen der deutschen Architekten dahin gegangen, die Baukunst um eine neue, eine deutsche Ordnung zu bereichern. Den vielleicht gelungensten Versuch hierzu, der jedoch auch, weil zu gekünstelt, ohne weitere Anwendung geblieben ist, machte der bekannte L. Ch. Sturm in der von ihm herausgegebenen Schrift seines Lehrers Goldmann „Vollständige Anweisung zu der Civilbaukunst (Wolffenbüttel 1696).

Auch Ränz sucht an seinem Schloss zu St. Georgen eine ähnliche Idee zu realisieren, indem er ein Kapitäl erfindet, dessen Hauptmotiv das Kreuz des von seinem Fürsten gegründeten Ordens „de la sincérité“ darstellt. Gerade an einem Bau, der wie das besprochene Schloss als Kapitelhaus des Ordens dienen sollte, ist der Gedanke nicht eben ungeschickt, auch äusserlich in solcher Weise auf die Bestimmung des Baues hinzuweisen, besonders wenn es in so zierlicher und eleganter Ausführung geschieht, wie hier. Abgeschlossen wird die Fassade des Schlosses durch einen schön gezeichneten Konsolenfries mit Waffenstücken in den Metopen, eine Dekorationsart, die unmittelbar auf Schlüter weist, die wir jedoch auch andererseits schon bei dem oben erwähnten Schloss Dieussarts zu Rossewitz und ähnlichen Bauten dieser Epoche angewandt finden.

Das Innere des Schlosses ist leider heute vollständig umgestaltet, da es jetzt als Strafanstalt für weibliche Gefangene dient. In dem einst so prunkvollen Kapitelsaale des Ordens ist jetzt eine Zwischendecke eingezogen. Der obere „Saal“, dessen Fuss-

boden in Höhe der ursprünglischen Pilasterkapitäle liegt, ist zur Kirche eingerichtet; in dem unteren Raum, der seiner einstmaligen Dekoration vollständig beraubt ist, klirren und knarren jetzt die Maschinen der dort arbeitenden weiblichen Sträflinge. Schon aus Pietät für den Gründer des Ordens, der heute zum preussischen roten Adlerorden umgewandelt, zu den bedeutendsten Auszeichnungen gehört, hätte das Gebäude nicht zu einem solchen Zweck verwendet werden sollen!

Infolge der modernen Umgestaltungen, die auch die schöne Treppenanlage im Mittelrisalit zerstört und die Aufgänge in zwei recht hässliche Anbauten verlegt haben, lässt sich nur noch aus den Kapitälfragmenten, die auf dem Fussboden der jetzigen „Kirche“ aufsitzen, schliessen, dass gekuppelte Pilaster die Hauptdekoration des einstigen Ordenssaales bildeten, deren Kapitäle auch hier, wie auf der Eremitage ganz frei gebildet sind; darauf ein weitausladendes, kräftiges Gebälk, der Konsolenfries mit Waffentrophäen in den Metopen, Kartuschen und Nischen mit Baldachinen in der Hohlkehle, dazwischen überall der brandenburgische rote Adler, also genau dieselbe ausgesprochene Barock-Dekoration wie im „Refektorium“ der Eremitage. Das Deckengemälde in schwerem Stuckrahmen bringt eine Verherrlichung des von Georg Wilhelm gestifteten Ordens; die übliche Götterversammlung, darüber der rote Adler mit der Ordens-Devise: „toujours le même“. Auch hier war es wohl der damalige Hofmaler Gabriel Schreyer, dem die innere Ausschmückung des Schlosses oblag; ihm dürfen wir also auch das nicht uninteressante Deckenbild zuschreiben, das bezeichnender Weise noch in den braunen Farbentönen der römischen Manieristen gehalten ist. Tiepolos venetianische Silbertöne haben hier noch nicht Bewunderer und Nachahmer gefunden.

Man darf jedoch die letzte Schöpfung des Markgrafen Georg Wilhelm, das Schloss zu St. Georgen, nicht betrachten, ohne seine gesamte Umgebung, alle die Anlagen und Einrichtungen hervorzuheben, die dort geschaffen waren, um das Schloss auch als fürstlichen Sommeraufenthalt besonders prächtig zu gestalten.

Von den französischen Gartenmeistern kam das Prinzip, möglichst viel an der gesamten Umgebung der umliegenden Natur in die künstliche Anlage mit einzubeziehen, um das Schloss zum dominirenden Mittelpunkt der ganzen Umgegend zu machen. In

St. Georgen war es besonders der grosse, künstlich gegrabene See, welcher der Schlossanlage zur glänzenden Folie diente. Noch als Erbprinz hatte Georg Wilhelm durch die Brüder Johann Michel und Gregorius Sauer aus Wertheim zwei grössere Schiffe Neptun und St. Georg bauen lassen (1708 und 1711), die mit kostbaren Schnitzereien und prächtiger Innendekoration ausgestattet waren.[1]

Auch eine künstliche runde Insel war mitten im See errichtet worden, auf der originelle Gartenanlagen mit Statuen des älteren Ränz geschaffen wurden;[2] später wurde auch noch in der Nähe der Insel, wohl durch den französischen Ingenieur la Force,[3] der damals im Dienste des Markgrafen stand, eine Schanze erbaut. Eine Fülle von Festlichkeiten spielten sich nun auf dem See ab, Feuerwerk, Wettfahrten, Seeschlachten und ähnliche Belustigungen wechselten in bunter Reihe; das am Ufer des Sees errichtete Theater ermöglichte die Illusion, als ob alle diese Veranstaltungen auf einer wirklichen Bühne vor sich gingen,[4] eine Idee, die noch das Raffinement übertraf, mit dem sich die Ansbacher Markgrafen in Triesdorf ein Theater an der Wildbahn gebaut hatten, über dessen Bühne die Hirsche von den berittenen Jägern in wilder Parforcejagd gehetzt wurden.

Und auch am anderen Ende des weiten Sees sollte wie durch ein Zauberwort ebenfalls eine neue Stadt erstehen, die nach der Gemahlin des Fürsten, die überhaupt anscheinend auf das ganze Kunstleben am Hofe Georg Wilhelms nicht ohne Einfluss geblieben ist, den Namen Sophienburg führen sollte. Ein phantasiereicher Impressario, Isaac de Plessis, wusste den Markgrafen vollständig für die neue Idee zu gewinnen (1724). Alle Vorbereitungen waren bereits getroffen, der Plan der ganzen Anlage schon im Druck erschienen, die Strassenzüge abgesteckt, eine Landeslotterie — bezeichnend für die Zeit — zur Gewinnung der nötigen Geldmittel ausgeschrieben, als der geistige Vater der ganzen Schöpfung,

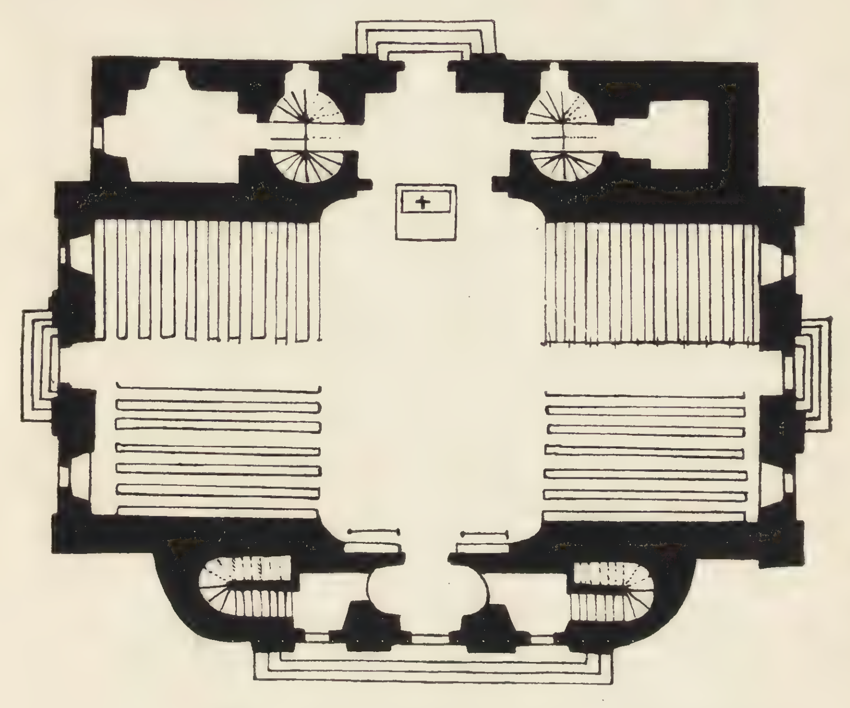
[1] Cam. A. St. Georgen fasc. I, 4. Das Modell eines dieser Schiffe befindet sich in den Sammlungen des historischen Vereins von Oberfranken.

[2] Spiess II, S. 149.

[3] Vgl. Delsenbachs Stich des Schlosses nach einer Zeichnung Deckers (s. oben S. 146.)

[4] Pöllnitz II, S. 301.

de Plessis, plötzlich mit den bereits gesammelten Geldern verschwand,[1] ein Fiasco, das Georg Wilhelm nicht lange überleben sollte; schon am 17. Dezember 1726 starb er zu Bayreuth ohne männliche Nachkommen.



Uffenheim. Grundriss der Kirche. Karl Friedrich von Zocha. 1726. Zu S. 155.

Mit dem Tode Georg Wilhelms trat in die Kunstbestrebungen am Hofe der Bayreuther Markgrafen, die sich fast zwei Jahrhunderte hindurch besonders in einer regen Bauthätigkeit geäussert hatten, eine längere Unterbrechung ein.

Markgraf Georg Friedrich Karl (1726—1735), der einer zu Weferlingen ansässigen Nebenlinie entstammte, und bereits alternd unvermutet noch zur Regierung gelangte, gab schon bevor er nur seine Lande betreten hatte, den Befehl zur Entlassung aller

[1] Holle, Markgraf Georg Wilhelm. S. 32.

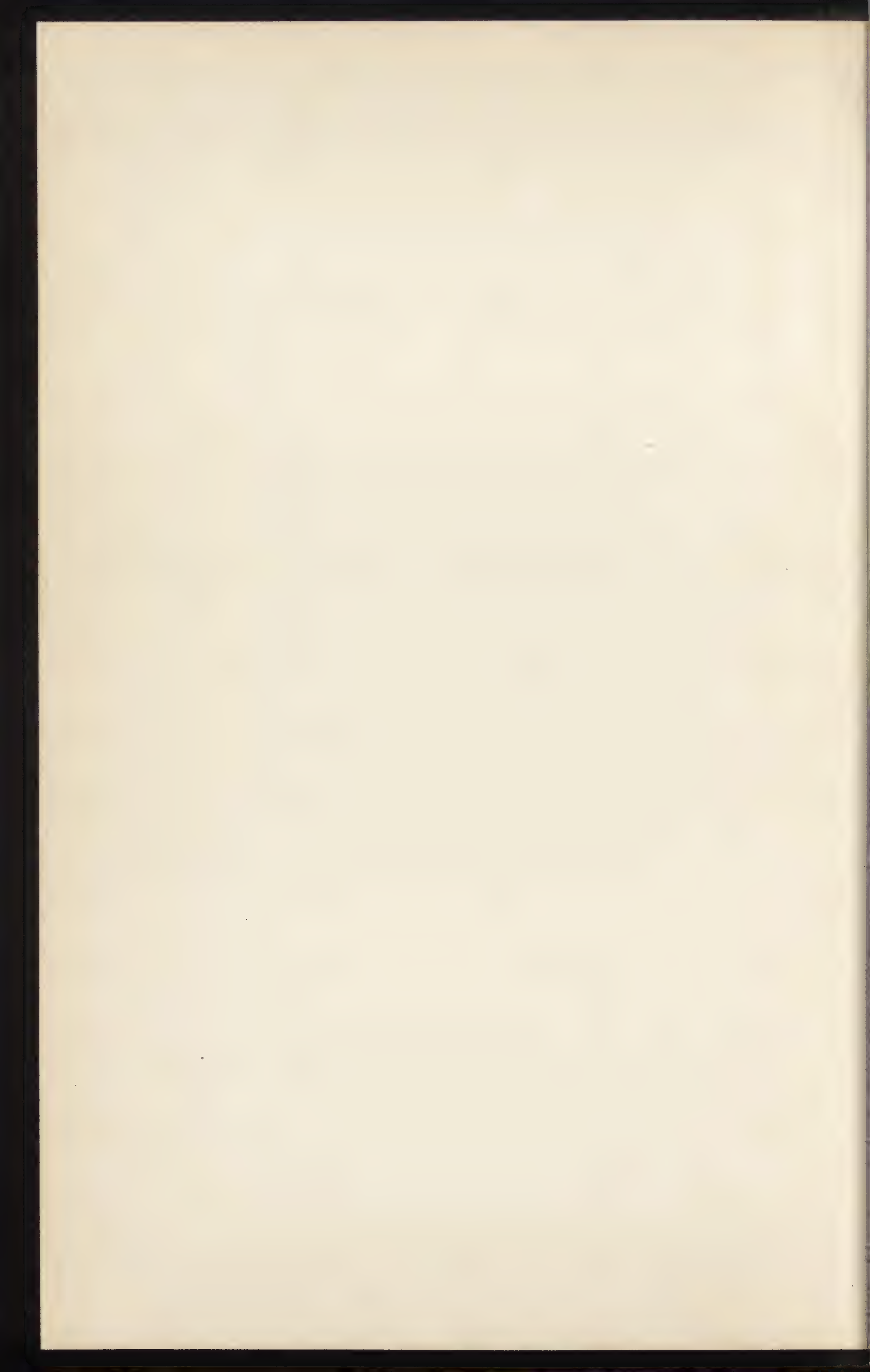
Künstler, die am Hofe seines Vorgängers mit ihrer Kunst ein gastliches Asyl, eine werkthätige Förderung und Unterstützung gefunden hatten.

Johann David Ränz allein behielt seinen Posten als Bauinspektor bei; es waren jedoch nur wenige, lediglich praktischen Bedürfnissen dienende Aufgaben, die an ihn bis zu seinem Tod im Jahre 1737 herantraten. So baute er das Waisenhaus (jetzt Gymnasium) zu Bayreuth 1732,[1] einen künstlerisch unbedeutenden Bau mit figürlichem Reliefschmuck im Giebel, sowie das bereits erwähnte Altstädter Rathaus zu Erlangen, das 1731 begonnen,[2] wegen der Uebereinstimmung seiner Architektur mit der des Schlosses zu St. Georgen mit Bestimmtheit ihm zuzuweisen sein dürfte. Für den Markgrafen, der übrigens seine kurze Regierung — er starb schon am 17. Mai 1735 — durch verständige Einrichtungen und Verordnungen zu einer für sein Fürstentum sehr segensreichen zu gestalten wusste, setzte Ränz das Schloss zu Himmelkron als fast ständigen Aufenthaltsort von Neuem in Stand und errichtete ihm eine Gruft[3] in der Kirche des alten Cistercienserklosters.

---

[1] Holle, Bayreuth. S. 173.
[2] Stein und Müller, S. 124. (Vgl. oben S. 130.)
[3] Cam. A. Himmelkron fasc. IV, 8 a.

ROKOKO.



Nirgends wohl können wir besser die Schöpfungen des Rokoko zu besprechen beginnen, als wenn wir diese so intime Kunst, die sich von dem Lärm und dem Staub der Strasse zurückzieht in ein lauschiges Boudoir, in den glanzprunkenden fürstlichen Festsaal, in diesem ihrem eigensten Gebiet aufsuchen.

Keine neuen tektonischen Elemente hat uns das Rokoko gebracht und es ist nicht so sehr die Kunst des Architekten als vielmehr die des Stukkators und des Dekorateurs.[1] So wird uns auch nur beim Studium entsprechender Innendekorationen der Geist des Rokoko verständlich. Da atmet alles die Poesie des galanten Jahrhunderts, das auch in Deutschland so zahlreiche reizvolle Werke seiner Kunst hinterlassen hat. Und wie wenige deutsche Rokokoschöpfungen ist das Ansbacher Residenzschloss in dem Hauptteil seiner Innenausstattung erhalten geblieben.

Beim Schloss zu Ansbach lassen sich unschwer drei Dekorationsperioden unterscheiden. Die erste mit den weitaus prächtigsten und umfangreichsten Schöpfungen begreift nahezu die ganze Reihe der jetzt noch in ihrem ursprünglichen Zustand erhaltenen Zimmer, ausgehend von dem grossen Festsaal im Mittel des schon von

[1] Die Einteilung der vorliegenden Arbeit in drei Perioden, die mit den einmal gebräuchlichen Schlagworten Renaissance, Barock und Rokoko bezeichnet werden, ist eine fast rein zeitliche, die es entschuldigt, wenn z. B. unter der Ueberschrift Rokoko auch der beginnende französische Klassicismus, der sich ja in seiner Innendekoration meist doch wieder der Formen des genre rocaille bedient, Erwähnung findet; eine Trennung ferner der äusseren Architektur von der Ausstattung des Innern, wie sie beim Schloss zu Ansbach versucht wurde, wo der Kontrast zwischen dem Kasernenstil der Fassade und dem reichen Schmuck der Gemächer besonders stark ist, überall einzuhalten und den Begriff Rokoko lediglich auf das dekorative Element zu beschränken, liess sich hier natürlich nicht vollständig durchführen.

Gabrielis erbauten Schlossteils bis zum sog. Gobelinzimmer im rückwärtigen Flügel. Hier sind es besonders die Handbibliothek und das Ruhezimmer der Markgräfin, die als „Muster einer zweckentsprechenden, stimmungs- und massvollen Raumdekoration“,[1] hervorzuheben sind. Alles trägt das Gepräge des frühesten Rokoko; das zarte Relief liegt noch stets auf der Fläche auf, nicht einmal die später so frei flatternden Blumenranken lösen sich vom Grunde los. Auch die Technik ist eine vorzügliche und zeigt deutlich wieder die Vorzüge der alten italienischen Stukkatorenschulen; denn ein italienischer Meister war es, der rühmlichst bekannte Diego Carlone, der die Ausführung der meisten Stukkaturen leitete, wohl unterstützt von einer Reihe italienischer Berufsgenossen. Ihm gesellte sich dann noch besonders bei der Ausschmückung des grossen Festsaals Johann Schnell aus Brüssel[2] zu, der die damals in Ansbach noch unbekannte Stukkmarmorierung einführte.

Diego Carlone, 1675 zu Icaria bei Laino geboren, hatte schon unter Frisoni im Schloss zu Ludwigsburg die Kapelle[3] und dann die grosse Kirche des „Reichsgotteshauses“ Weingarten in Württemberg[4] mit seinen Stukkaturen geschmückt und war wohl noch durch die Beziehungen der Markgräfin Christine Charlotte zu dem Hofe ihres Vetters, des baulustigen Herzogs Eberhard Ludwig von Württemberg, nach Ansbach gekommen, wo er ausnahmsweise einmal in den Dienst profaner Kunst trat.

Aber auch einheimische Arbeiter scheinen für die unwichtigeren Details der Stukkierung verwandt worden zu sein, denn es kehren oft Motive wieder, die einmal in routinierter Technik, glatt und fein und bei figürlicher Darstellung besonders auch anatomisch ausnehmend gut durchgebildet auftreten, das andere Mal jedoch bei aller Sorgfalt die künstlerische Vollendung ihres Vorbilds nicht zu erreichen vermögen; ich erwähne hier nur die Gruppe der sich balgenden Knaben in der Dekoration des sogen. Gesellschafts-

---

[1] Lessing, Schloss Ansbach. Barock- und Rokokodekorationen aus dem 18. Jahrhundert. Berlin o. J. Vorbemerkung.

[2] Fischer, Ansbach, S. 41 Anm. Vermutlich ist Schnell ein Abkömmling der Wessobrunner Stukkatorenfamilie gleichen Namens, vielleicht identisch mit dem am 23. April 1685 geborenen Sohn Johann des Michael Schnell in Obermarchthal. (Hager S. 505.)

[3] Frisoni, Vues de la Residence de Louisbourg. Augsburg 1727.

[4] Halm, Die Künstlerfamilie der Asam. München 1896. S. 25.

zimmers, die in der Hohlkehle des Ruhezimmers der Markgräfin genau in derselben Stellung, jedoch in weit geringerer Ausführung wiederkehrt, die Supraporten des Gesellschaftszimmers u. a. Die Motive der Dekoration sind den verschiedensten Gebieten entlehnt; figürliche Darstellungen jedoch behalten grossenteils noch die Oberhand; im Hauptsaal, dessen Marmorpilaster mit ihren an ältere Vorbilder erinnernden Kapitälen inmitten der jonischen Voluten den brandenburger Adlerschild tragen, werden auch die konstruktiven Elemente noch stark betont. Ueberall aber finden sich Anspielungen auf die Lieblingspassion des regierenden Fürsten, die Reiherbeize; Falken und Reiher allenthalben, an den Thüren, auf der Decke, an den Wänden, zwischen den Füssen der oft meisterhaft geschnitzten Spiegeltische, im Rahmen der Bilder und Spiegel, in Holz, Stuck, oder gemalt.

Was die Farbengebung anbelangt, so sind alle Zimmer in vornehmen zarten Tönen gehalten, die Farbe der Wände meist in den Plafond übergeführt, wodurch die Zimmer selbst höher und geräumiger erscheinen; ein Raum — der weisse Saal — ist ganz isochrom behandelt.

Sehr reizvoll sind auch die zahlreichen Holzschnitzereien, die in vollendeter Ausführung — von den Möbeln hier ganz abzusehen — die getäfelten Wände, Fensternischen und Thürflügel mit ihren spielenden Ranken überziehen, meist vergoldet auf braunrotem Grunde. Mit der Ausführung dieser kunstgewerblichen Arbeiten war vor allem der „Hofebenist“ Martin Schuhmacher [1] beschäftigt, ebenso wie der Kabinetbildhauer Georg Christoph Schöll;[2] ausserdem wohl auch noch die weiteren 6 Drechsler, „sehr künstliche und gute Arbeiter“, die damals in Ansbach lebten.[3]

Wie weit jedoch die bauleitenden Architekten des Markgrafen an den Entwürfen zu all diesen prächtigen Leistungen dekorativen Kunstgewerbes beteiligt waren, konnte ich leider im Detail nicht nachweisen.

Wohl um das Jahr 1725 begannen diese Arbeiten, denn erst 1723 ist die Kirche in Weingarten vollendet und gar 1728 wird

[1] Address-Calender (erwähnt von 1750—1769).
[2] Meusel, Museum I, S. 51.
[3] Fischer, Ansbach. S. 186.

noch an dem Deckenbild des grossen Saales in Ansbach gearbeitet;[1] während Schnell schon wieder 1730 in Prag thätig ist,[2] nachdem er vorher bereits in Sachsen sich aufgehalten hatte. Weitere Daten fehlen vollständig.[3]

Von der zweiten Dekorationsperiode des Schlosses hat sich nur ein einziges Werk, die Bildergallerie, erhalten; der Uebergang zwischen beiden Epochen ist jedoch kein schroffer und unvermittelter, sondern wird übergeleitet durch die Dekoration des schon oben erwähnten Gobelinzimmers und des anstossenden Jagdzimmers.

In der Bildergallerie nun treffen wir bereits die ganz natürlichen Blumengewinde der späteren Zeit, frei an der Decke schwebend, mit natürlichem Farbenreiz ausgestattet oder aber mit bunter Bronze übergoldet. Wohl erst in den letzten Regierungsjahren Karl Wilhelm Friedrichs († 1757) entstand hier die innere Ausschmückung, die eine auffallende Aehnlichkeit mit der einzelner Räume des sog. neuen Schlosses zu Bayreuth zeigt, das ebenfalls um diese Zeit stukkirt wurde. Leider werden die Namen der Künstler nirgends genannt.

Die dritte Periode, vom Anfang der Regierung des letzten Markgrafen Alexander ist die unerfreulichste; gewiss waren es einheimische Stukkatoren, welche in recht handwerksmässigem Verfahren die meist sehr einfachen, ja unschönen Dekorationen der sog. Kavalierzimmer herstellten, Arbeiten, die für die Geschichte der Rokokokunst ohne Belang sind.

Die Malereien in den Fürstenzimmern des Ansbacher Schlosses wurden grossenteils, wenigstens soweit es sich um Fresken handelt, von Carlo Carlone (geb. 1686 † 1775), dem

[1] Spiess, III, S. 181; vgl. unten S. 189.

[2] Dlabačz, III. S. 57.

[3] Nach Abschluss der Arbeit finde ich archivalisches Material, das die Urheberschaft Zochas an dem grössten Teil der Ausstattung des Ansbacher Schlosses zur Gewissheit macht; es soll einer eingehenden Publikation vorbehalten bleiben. Durch diesen Nachweis wird auch meine oben ausgesprochene Vermutung, dass Zocha's Lehrer wohl Robert de Cotte gewesen sei, bestätigt, denn ein Vergleich mit Arbeiten eines anderen Schülers Cottes, des bayrischen Hofbaumeisters Cuvilliés d. Ael., in den reichen Zimmern der Münchner Residenz oder in der Amalienburg zu Nymphenburg mit Zochas Ansbacher Schloss zeigt die deutlichste Uebereinstimmung in den meisten Motiven.

jüngeren Bruder des Stukkators, ausgeführt; er vollendete auch das grosse allegorische Gemälde im Festsaal, das von dem bereits erwähnten Hofmaler Johann Peter Feuerlein entworfen und begonnen worden war (1728). Es stellt eine Verherrlichung des Markgrafen Karl Wilhelm Friedrich dar, dessen Bildnis von Venus und Amor gehalten wird;[1] in den Ecken Personifikationen der drei Künste und ein Bacchantenfest. Leider weiss sich die Farbengebung des Gemäldes der Gesamtstimmung des reichdekorierten Raumes wenig anzupassen.[2]

Andere Arbeiten, besonders mehrere nach venetianischer Art in den Plafond eingelassene Deckenbilder, sowie einige schöne Supraporten stammen von dem Hofmaler Friedrich Naumann; ähnliche Malereien führte im sog. Porträtzimmer (Nr. 29) Jakob Sigismund Beck von Erfurt aus, in der Gemäldegallerie wieder Feuerlein, während die Wandbilder des sog. Zwölfmonatszimmers (Nr. 33), recht dürftige Arbeiten, die auch in den Proportionen stark vergriffen sind, von den drei Malerbrüdern Kleemann hergestellt wurden. Von sonstigen Gemälden ebenfalls mehr dekorativer Natur, die eng mit den architektonischen Details verbunden sind, wären ausserdem noch die überlebensgrossen Porträts der Markgrafen Karl Wilhelm Friedrich von Sperling und Wilhelm Friedrich von J. K. Liebhard zu erwähnen, die im Festsaal über den Kaminen in die Wand eingelassen sind.[3] Die weiteren in den einzelnen Zimmern und in der Gemäldegallerie verteilten Bilder, unter denen sich besonders viele Porträts des Fürstenhauses befinden, sowie andere Kunstschätze des Schlosses hier eingehender zu erörtern, fällt ausserhalb des Rahmens unserer Aufgabe.

Noch vor endlicher Fertigstellung der umfangreichen Innendekorationen des Ansbacher Schlosses, die eine lange Reihe von Jahren in Anspruch nahmen, trat in der künstlerischen Oberleitung des Fürstentums eine bedeutsame Veränderung ein.

Schon 1748 war Retty in Ansbach beurlaubt worden, um

---

[1] Spiess III. S. 81 ff.

[2] Eine Farbenskizze zu dem Plafond befindet sich im sog. Grottenhaus der Kanzleidruckerei von C. Brügel in Ansbach. (Meyer, Schloss Ansbach, S. 19 Anm.)

[3] Meyer, Schloss Ansbach. S. 20.

sich an dem Ausbau des Residenzschlosses zu Stuttgart, für das er bereits vier Jahre vorher Pläne ausgearbeitet hatte, zu beteiligen; im Jahre 1750 ging er dann nach Paris und trat endlich am 20. August des gleichen Jahres als Ingenieur-Obristleutnant und Oberbaudirektor ganz in württembergische Dienste († 18. Sept. 1751 zu Stuttgart).[1] Kurz nach dem Weggang Rettys war in Ansbach auch Zocha gestorben, der letzte seines adeligen Geschlechts (1749).[2]

An Stelle des Baudirektoriums,[3] dem bis dahin Retty vorgestanden, wird nun 1750 ein Baudepartement errichtet, an dessen Spitze Hofkavaliere ohne eigentliche fachmännische Ausbildung gestellt werden. Präsident ist Joh. Ph. Friedrich von Hutten nebst drei anderen Hofräten; Bauinspektor, der thatsächliche Leiter aller künstlerischen Aufgaben, Johann David Steingruber.[4]

Ein Kind des Landes, zu Wassertrüdingen im Jahre 1701 als Sohn eines Maurers geboren,[5] war Steingruber wohl der bedeutendste und thätigste Schüler Zochas. Allerdings hatte er wenig Gelegenheit mehr, sich in architektonischen Schöpfungen praktisch zu bethätigen, denn Christine Charlotte hatte durch alle ihre ausgedehnten Bauten, wie das Schloss zu Ansbach, die Lustschlösser Bruckberg, Schwaningen u. s. f. jedem sich etwa geltend machenden Bedürfnis im vollsten Umfang Sorge getragen. Verschiedene unbedeutende Kirchenbauten des Ansbacher Landes, wie Kadolzburg (1750) u. A. sind jedoch sein Werk; auch die St. Morizkirche in Koburg soll er restaurirt haben.[6] Ausserdem darf man ihm wohl den 1750 und 1751 umgebauten Herriederthorturm[7] in Ansbach zuschreiben, der in seinen sparsamen Zierformen vollständig an

[1] Paulus, S. 584.

[2] Schratz, S. 32.

[3] Ein von Nagler erwähnter Johann Retty, der seit 1740 im Dienste des Markgrafen gestanden und später Baudirektor geworden sein soll, (vgl. Klemm S. 193) hat wohl nie gelebt, sondern verdankt nur einer Verwechslung mit Leopold Retty sein Dasein; Baudirektor, wenigstens nach 1740, war er bestimmt nicht, da er sonst als solcher in den «Address-Calendern» des Fürstentums Ansbach erwähnt sein müsste.

[4] Hochfürstlich Brandenburgisch-Onolzbachischer Address- und Schreibkalender auf das Jahr 1751. S. 79.

[5] Lang, Der vorletzte Markgraf. S. 40.

[6] Nagler, Künstlerlexikon.

[7] Kurze Beschreibung der Stadt Ansbach. Ansbach 1858. S. 7.

Zochas Kunstweise erinnert, ebenso wie viele Häuser der durch Christine Charlotte 1722 gegründeten, durch Karl Wilhelm Friedrich vergrösserten sog. neuen Auslage,[1] 150 Gebäude, von denen ich besonders D 397, 385, 386, 327, 380, 379 hervorheben möchte, wenn sie auch alle kunsthistorischer Betrachtung keine neuen Momente zu bieten vermögen.

Auch die 56 Kirchen und Pfarrhäuser, die von 1723 bis 1740 in dem Ansbacher Fürstentum entstanden, sind wohl ebenso wenig wichtig wie die von 1740 bis zum Tode des Markgrafen im Jahre 1757 weiterhin noch erbauten 43 Kirchen, die Lang[2] alle einzeln aufzählt; eine Ausnahme macht höchstens die Kirche in Wassertrüdingen, die am 4. September 1740 eingeweiht wurde, und die Spitalkirche zu Schwabach.

Dagegen sind die theoretischen Publikationen, die wir Steingruber verdanken, nicht unwichtig, da sie im Kleinen auch hier wieder den Beweis liefern für den enormen Einfluss des „französischen Gusto" auf die Kunst des 18. Jahrhunderts.

Steingrubers „Architecture civile", zu Augsburg ohne Jahresangabe erschienen,[3] bringt ähnlich wie Deckers „fürstlicher Baumeister", Pläne zu Lusthäusern und herrschaftlichen Schlössern, die sich in allen Details, besonders auch in der Grundrissbildung, französischen Mustern anschliessen. Als Illustration für Steingrubers künstlerische Stellungnahme mag auch ein angefügtes „Projet d'un Bâtiment inventé par François de Cuvilliés le Pére et par son Fils" dienen.[4] Diesem Werke schliessen sich als ähnliche Publikationen an „Practica bürgerlicher Baukunst" (Nürnberg 1765),[5] mit 76 Kupfern, sowie „Architektonische irreguläre und reguläre Grund- und Aufrisse" in 30 Blättern, und endlich „20 kaiserliche, königliche, kur- und hohe

[1] Hänle, S. XXXVII. Vgl. oben II. S. 114.
[2] Der vorletzte Markgraf. S. 96.
[3] Nagler, Künstlerlexikon, hat als Erscheinungsjahr 1750, als Druckort Nürnberg (vielleicht 2. Auflage).
[4] Ebenso ist ein weiterer Entwurf Cuvilliés' angefügt: «Plan général d'un projet de Bâtiment etc. Bérard, Catalogue de l'oeuvre des Cuvilliés (Revue des arts. Bruxelles 1858. 1859. IX. X. S. 66) kennt beide Tafeln nicht; sie sind jedoch vermutlich identisch mit den bei Destailleur (Notices sur quelques artistes français etc. Paris 1863) sub Lettre A (S. 249) und Lettre H (S. 253) beschriebenen Kupferstichen.
[5] Nach Heinzius, (VI, S. 191.) Nürnberg 1786 in 3 Bänden; vermutlich 2. Auflage.

fürstliche Namen in Grund- und Aufrissen" (Nürnberg 1773), eine Plansammlung von seltener Geschmacklosigkeit, in der die einzelnen Buchstaben des Alphabets zu Grundrissen fürstlicher Schlösser verwendet werden. Zum Glück hatte Steingruber keine Gelegenheit, einen oder den anderen dieser abenteuerlichen Pläne zu verwirklichen.

Alle künstlerischen Schöpfungen Karl Wilhelm Friedrichs mussten jedoch naturgemäss das Kunstleben, das sich von Beginn des 18. Jahrhunderts an in Ansbach langsam zu entwickeln begonnen hatte, mächtig anregen und neben dem Zuzug fremder Künstler auch eine entsprechende Ausbildung einheimischer Meister hervorrufen, deren Bestrebungen immer in engster Verbindung mit dem Hof ein wenn auch natürlich nur bescheidenes Aufblühen der kleinen fränkischen Residenz als Kunsstadt Gewähr leisteten.

Von den Architekten wurden Zocha, Retty und Steingruber bereits eingehender in ihren Werken zu schildern versucht. Mehr technische Arbeiten leitete der auch als Baumeister thätige Ingenieurhauptmann Johann Georg Vetter († 3. Juni 1745),[1] der sich besonders bei Herstellung der ausgedehnten Gartenanlagen, die Karl Wilhelm Friedrich überall in der Umgebung seiner Schlösser schuf, und bei der Anlage der guten Chausseen des Fürstentums auszeichnete;[2] er fertigte auch eine treffliche handschriftliche „Landbeschreibung des Fürstentums Brandenburg unterhalb Gebirgs" in 4 stattlichen Foliobänden (1732).[3] Aehnliche bautechnische Arbeiten führte der Hofzimmermeister Johann Georg Hoffmann aus, der auch als Sachverständiger und Werkmeister beim Schlossbau in Stuttgart thätig war.[4] „Designateur" beim Baudepartement ist lange Jahre (1750—1769) Johann Georg Wörflein.[5]

Als hauptsächlichster Begründer der Malerschule, die während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Ansbacher Hofe blühte, darf wohl in erster Linie Johann Christian Sperling an-

---

1 Schad, Versuch einer brandenburgischen Pinakothek etc. Nürnberg u. Leipzig 1792. S. 211.

2 Fischer, Statistische und topographische Beschreibung des Burggrafentums Nürnberg unterhalb des Gebürgs. Ansbach 1787 I, S. 291.

3 München. k. Allg. Reichsarchiv. S. XII. G. III.

4 Paulus, S. 568. S. 584.

5 Address-Calender.

gesehen werden, der im Jahre 1691 zu Halle in Sachsen geboren, bereits 1710 nach Ansbach berufen worden war und dort eine Anstellung als Hof- und Kabinetmaler erhalten hatte. Von seinem Fürsten jedoch bald auf Reisen geschickt, ging er nach Rotterdam, wo er noch den Unterricht Adriaens van der Werff genoss, der ihn für seinen bedeutendsten Schüler erklärt haben soll.[1] Nach 3½ jähriger Abwesenheit kehrte Sperling wieder nach Ansbach zurück und gewann dort besonders als Lehrer Hopfers auf die jüngere Generation einen nicht unbedeutenden Einfluss;[2] er starb im Jahre 1746 zu Ansbach. Die beiden dort später erwähnten Maler Karl Friedrich[3] und Heinrich Sperling[4] sind vielleicht seine Söhne.

Fast gleichzeitig mit ihm wirkte ebenfalls als Hofmaler Johann Peter Feuerlein, geboren 1668 zu Boxberg in der Rheinpfalz, ein Schüler des Würzburgischen Hofmalers Oswald Onghers, sowie des kaiserlichen Kammermalers van Aalen zu Wien. Feuerlein wurde im Jahre 1716 noch durch Markgraf Wilhelm Friedrich nach Ansbach berufen, wo er eine reiche Thätigkeit entfaltete.[5] Mitten in seiner bedeutendsten Arbeit, dem Gemälde im Hauptsaal des Ansbacher Schlosses, raffte ihn jedoch ein plötzlicher Tod hinweg (16. September 1728).[6]

Als Oberhofmaler war längere Zeit der sonst unbekannte Johann Karl Zierl[7] (auch Zierlein genannt; um 1730) thätig, vermutlich identisch mit dem oben erwähnten Konrad Zierl.

Der jüngeren Generation der Ansbacher Malerschule dagegen gehört der ebenfalls bereits genannte Johann Bernhard Hopfer an, geboren im Jahre 1711 zu Rödelsee[8] im Fürstentum Ansbach als

[1] Schad, S. 207.

[2] Heinecken, Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Leipzig 1762. I, S. 55.

[3] München. k. Obersthofmeisterstab. fol. 116. 125. 128; fertigt verschiedene Porträts, von denen eines an den englischen Hof kommt (2. Dezember 1781).

[4] Meyer, Schloss Ansbach. S. 13.

[5] Schad, S. 171.

[6] Spiess, III, S. 81 ff. (mit Porträt Feuerleins auf einer Medaille).

[7] Schad, S. 86; seine Witwe erhält für 7 Gemälde noch 50 fl. (Dekret vom 14. März 1739). Markgräflicher Kunstkammerakt. fol. 56.

[8] Meusel, Künstlerlexikon I, S. 59.

Sohn des früheren Ansbacher Hofmalers gleichen Namens.[1] Ein Schüler Sperlings, kam Hopfer später nach Berlin, wo er als Maler des Johanniterordens und Lehrer an der kgl. Akademie der Wissenschaften noch im ersten Jahre seines Aufenthaltes starb (1751).[2]

Als weitere, wenn auch nur ziemlich unbedeutende Ansbacher Maler dieser Periode, die alle damals mehr oder weniger lange Zeit für den fürstlichen Hof thätig waren, seien hier noch genannt: Johann Christoph Fillisch (gest. vor 1743),[3] Hans Jonas Michael (1736), der „Cammercanzlist" Carl als Emailmaler,[4] Ernst Fuchs und Joh. Jakob Grund für Miniaturen,[5] Friedrich Sommer und Magnus Melchior Hirsch und dessen Sohn,[6] sowie Kupetzky's künstlerischer Associé Gabriel Müller, der zu Ansbach selbst am 28. Dezember 1688 geboren worden war.[7]

Die weitaus meisten Aufträge als Porträtmaler scheint jedoch damals Leonhard Schneider gehabt zu haben (gest. 1762),[8] dessen Schüler eine Zeitlang (1757—1759) der nachmals so berühmt gewordene Porträtmaler Anton Graff war,[9] der in Ansbach auch durch die Bekanntschaft mit den trefflichen Bildnissen Kupetzky's und anderer Meister manche künstlerischen Anregungen erhalten haben mag. Ausserdem gehört dieser Periode Johann Karl Liebhard an, der noch 1772 für die Kirche in Heilsbronn ein Altarbild nach Rubens' Kreuzabnahme malte,[10] schon unter Karl Wilhelm Friedrich als Porträtist und „Falkenmaler" thätig,[11] ebenso wie einzelne der

[1] München. k. Obersthofmeisterstab. Kunstkammerakt, fol. 1 (erwähnt in einem Dekret vom 17. September 1691.)

[2] Heinecken, Dictionnaire des artistes, dont nous avons des Estampes, 4 Bde. Leipzig 1778—1790, I, S. 55.

[3] München. k. Obersthofmeisterstab. Kunstkammerakt. Bezahlungsanweisung an die Witwe des Malers für 2 Porträts dat. 9. März 1743. fol. 80. Die k. Hof- und Staatsbibliothek zu München bewahrt von Fillisch zwei Hefte mit Zeichnungen der Denkmäler in der Gumpertus-Kirche zu Ansbach. 1738. (Cod. germ. 2116 u. 2117.)

[4] Ebenda. fol. 13 (1730).

[5] Meusel, Lexikon II, S. 63.

[6] München. k. Oberhofmeisterstab. Kunstkammerakt. fol. 11 (1730), fol. 89 (1746).

[7] Will, Nürnberger Münzbelustigungen. Altdorf 1764. I, S. 23.

[8] Schad, S. 203.

[9] Muther, Anton Graff, sein Leben und seine Werke. Beiträge zur Kunstgeschichte. Heft IV. Leipzig 1881. S. 12.

[10] Muck, III. S. 278.

[11] Lang, Der vorletzte Markgraf. S. 41.

fünf Malerbrüder Kleemann, von denen besonders Johann Jakob längere Zeit in Diensten des Ansbacher Hofes gestanden zu sein scheint.[1]

Es konnte natürlich hier nicht meine Absicht sein, die Lebensschicksale und das Wirken aller dieser Meister eingehender zu verfolgen; hier genügt es ja vor allem, lediglich die Thätigkeit derselben am Hofe unserer Markgrafen festzustellen, um überhaupt einmal eine wenn auch vielleicht teilweise nur äusserliche Charakteristik der dortigen Hofkunst zu geben und historisch die Bedeutung der fränkischen Fürsten für das Kunstleben des 18. ebenso wie für das der vorhergehenden Jahrhunderte hervorzuheben. Die Werke aller dieser „Künstler" jedoch wieder auszugraben, im Einzelnen ihre oft recht unbedeutende Thätigkeit nachzuweisen, ihr Streben und Schaffen im Detail zu verfolgen, dürfte für die kunstgeschichtliche Forschung wenig Wert haben.

Aehnlich verhält es sich mit den Vertretern der anderen Kunstgattungen, die damals noch in Ansbach im Dienste der Markgrafen thätig waren, besonders da ja die bedeutenderen, deren Werke im einzelnen zu besprechen waren, bereits genannt wurden.

Ausser diesen treffen wir von Bildhauern als Hülfsarbeiter bei dem grossen Gesamtwerk der Ausschmückung und Dekoration der fürstlichen Schlösser noch den später Eichstättischen Bildhauer Berg,[2] vielleicht mit dem gleichnamigen Nürnberger Meister Johann Christian identisch,[3] weiterhin Konrad Meyer, bis zum Jahre 1754 in Ansbach thätig,[4] Wetzel aus München (gest. 1740), ferner Zech und Riedel.[5] Wohl vorübergehend nur scheint der Bildhauer Carlo (?) Ferreti beschäftigt gewesen zu sein, der eine Büste des Markgrafen Karl Wilhelm Friedrich anfertigte.[6] Als Bildhauer und Bauzeichner wirkte noch Paul Amadée Biarelle[7] (bis c. 1753 in Ansbach), der auch durch Vermittlung Rettys für den Herzog von Württem-

[1] Lipowsky, I, S. 149.
[2] Sax, Hoflager. S, 98.
[3] Jäck, Jahrbücher. S. 431. (Johann Christian Berg arbeitete 1743 für Vierzehnheiligen).
[4] Im «Address-Calender» für 1753 zum letztenmal genannt. S. 78
[5] Lang, Der vorletzte Markgraf. S. 40.
[6] München k. Obersthofmeisterstab. Markgräflicher Kunstkammerakt. fol. 54. (Dekret vom 11. April 1737 über Auszahlung von 50 Gulden.)
[7] Schad, S. 163.

berg thätig war;[1] sein Bruder Johann Adolf nahm eine anscheinend etwas untergeordnete Malerstelle ein (um 1743).[2]

Als „Mössing-Giesser“ ist Joseph Bianchini (1747 und 1748) und nach ihm Ange Guillard angestellt (1749—1762); als „Ciselier“ Houdan bis 1746 und später Schneider.[3]

Auch das von mancher Seite bezweifelte Bestehen einer Porzellanfabrik in Ansbach seit dem Jahre 1710 scheint sich zu bestätigen, denn es wird schon 1734, also lange bevor der siebenjährige Krieg Meissner Arbeiter nach Franken verschlagen haben kann, ein Porzellandreher Hollering und etwas später (1739) ein „Porzellaner“ Preiss in Ansbach erwähnt.[4]

Als Modelleur und „Petschierstecher“ stand Johannes Goetzinger in Diensten des Hofes, der Vater des berühmten Medailleurs Johann Samuel Goetzinger (geb. zu Ansbach 1734 gest. 1791);[5] ähnliche Arbeiten wie dieser fertigte auch der Hofmedailleur Reich in Fürth[6] und Oexlein in Nürnberg.[7]

Von Hofgoldarbeitern in Ansbach werden genannt Müller und Hof (1757); ausserdem die Goldschmiede Johann Friedrich Gill,[8] dann (1735) Hoffmann, Geier, Meixner.[9] Auch der Nürnberger Kupferstecher J. W. Windter arbeitete öfters für den Hof[10] (um 1740), ebenso der Ansbacher Meister Franz C. Fillisch.[11]

---

[1] Paulus. S. 587.

[2] München. k. Obersthofmeisterstab. Markgräflicher Kunstkammerakt. fol. 82. Dekret vom 2. April 1743 zur Auszahlung von 110 fl. für zwei Kaminschirme.

[3] Nach den «hochfürstlich-brandenburg-onolzbachischen Address-Calendern».

[4] Lang, Der vorletzte Markgraf. S. 20 u. S. 22. Vgl. oben Teil II. S. 112. (s. auch «Zusätze und Verbesserungen».)

[5] Lang, Der vorletzte Markgraf. S. 41.

[6] Meusel, Künstlerlexikon II, S. 171.

[7] Spiess, I. S. 302.

[8] München, K. Obersthofmeisterstab. Markgräflicher Kunstkammerakt. fol. 55.

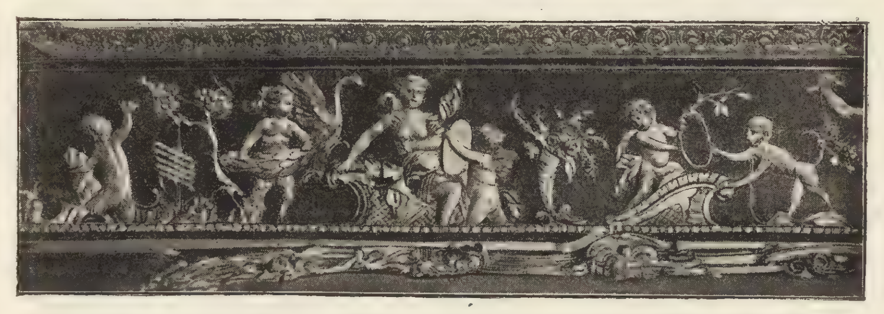
[9] Lang, Der vorletzte Markgraf. S. 38. Dem Goldschmied Meixner gehört vielleicht das M. M. (1742) auf einem Kelch der Johanniskirche in Ansbach an. Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen. Frankfurt a. M. 1890. S. 4. Ebenda auch eine Marke mit F. G. (Nr. 15, ohne Jahr) vielleicht dem oben genannten Goldschmied Geier gehörig; weitere Ansbacher Marken aus dieser Zeit mit B (Nr. 17, 1706) und J. F. D. (Nr. 18, 1729.)

[10] Falkenstein, Antiquitates Bd. III. (Bildnisse der Markgrafen von Ansbach und Bayreuth).

[11] Nagler, Künstlerlexikon.

Andererseits jedoch waren neben diesen meist mehr handwerksmässig schaffenden Meistern auch Künstler thätig, deren Namen noch heute in der allgemeinen Kunstgeschichte einen guten Klang haben, und deren Werke wohl verdienten, der Vergessenheit entrissen zu werden.

Meist waren es Maler, die auf ihrer Rundreise an Europas Fürstenhöfen vorübergehend auch an den als kunstfördernd bekannten Ansbacher Hof kamen und en passant ohne feste Anstellung die Mitglieder der fürstlichen Familie porträtierten. So malte Jacopo Amigoni die Tante Wilhelmine Charlotte des Mark-



Ansbach. Schloss. Detail aus den Zimmern der Markgräfin. Zu S. 183.

grafen Karl Wilhelm Friedrich, die nachmalige Königin von England (1731),[1] „Been", unter dem wohl Pesne zu verstehen ist, porträtierte den regierenden Fürsten selbst,[2] Weidemann lieferte ebenfalls des Markgrafen Porträt (1733),[3] Binninger das des Erbprinzen.[4]

Oefters und längere Zeit arbeitete auch Kupetzky[5] für den Ansbacher Hof; schon 1724 fertigte er ein Porträt des Erbprinzen für 650 fl.,[6] 1733 begann er ein Bild mit dem Porträt der verstorbenen Markgräfin Christine Charlotte, das Sperling vollenden

---

[1] Meyer, Erinnerungen. S. 144.
[2] Fuchs, Bruchstück aus einer Sammlung von Beiträgen zur Geschichte der Stadt und des Fürstentums Ansbach. V. A. M. 1864. S. 121.
[3] München. K. Obersthofmeisterstab. Markgräflicher Kunstkammerakt. fol. 26.
[4] Ebenda, fol. 62. (Dekret vom 7. November 1740 zur Auszahlung von 100 fl.)
[5] Ebenda, fol. 46 u. 50.
[6] Ebenda, fol. 8. (Dekret vom 18. Oktober 1724) vgl. Nyári S. 111, Nr. 12.

sollte;[1] ein anderes Gemälde Kupetzkys, die regierende Markgräfin Friederike Luise, vollendete der sonst unbekannte Maler Nickele[2] (1740), vielleicht ein Sohn des Landschafters Jan van Nickelen (gest. 1716).[3] Ein weiteres Bild Kupetzkys, den Markgrafen Wilhelm Friedrich darstellend, hat der Augsburger Stecher Bernhard Vogel in gutem Kupferstich reproduciert.[4]

Auch die Sammlungen der Ansbacher Fürsten erfuhren unter Karl Wilhelm Friedrich, der besonders die Gemäldegallerie vervollständigte, den reichsten Zuwachs.

Schon Joachim Ernst, ein grosser Bücherfreund, hatte den Grund zu der nachmals so umfangreichen Ansbacher Schlossbibliothek gelegt, zu der später ausser kleineren Büchersammlungen die grosse, von Zocha angekaufte Bibliothek des französischen Kardinals du Bois kam.[5] Mit dieser Schlossbibliothek war schon vorher unter Markgraf Johann Friedrich im Jahre 1679 die sog. Kunstkammer vereinigt worden, in der Gegenstände nach damaliger Auffassung von „köstlichem und hochschätzbarem Wehrt"[6] aufbewahrt wurden, wie der von Ferdinand Neuberger in Wachs modellierte „triumphierende Einzug"[7] und ähnliche Raritäten; den bedeutendsten Schatz der Sammlung bildeten jedoch anscheinend die in zehn starken Foliobänden gehefteten Handzeichnungen von Dürer, von Altdorfer, Schongauer, Holbein, Lucas van Leyden, Golzius u. A.,[8] eine Fülle von Kunstschätzen, die wie so vieles andere ebenfalls wahrscheinlich nach Berlin gewandert sind.

---

[1] Ebenda, fol. 24. (Dekret vom 16. Mai 1733 zur Auszahlung von 1000 Gulden an Kupetzky.)

[2] Ebenda, fol. 64.

[3] Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei. Leipzig 1887. III, S. 645.

[4] Staudacher, Landesväterlicher Abschied und Segen des . . . Herrn Wilhelm Friedrich, Markgrafen von Brandenburg-Ansbach 1723 (Titelbild), wohl identisch mit dem bei Nyári (S. 103, Nr. 3) erwähnten Stich. Bei Nyári auch Vogels Stich des Porträts der Markgräfin Christine Charlotte (S. 104, Nr. 54), wohl nach dem oben erwähnten Gemälde Kupetzkys. Ein weiteres Porträt derselben Fürstin sticht ebenfalls nach Kupetzky Pierre Drevet (S. 106, Nr. 41.) Vgl. auch ebenda S. 111, Nr. 3—15.

[5] Schütz, III, S. 23.

[6] Will, II, S. 54.

[7] Schütz, III, S. 24.

[8] Junker, Artistische Bemerkungen auf einer Reise durch Gegenden des fränkischen Kreises. (Meusel, Museum, I, S. 55.)

Die besonders von Karl Wilhelm Friedrich so reich vermehrte Gemäldesammlung im Ansbacher Schloss, die Gallerie zu Debern-dorf und die zahlreichen, in den verschiedenen Schlössern einst ver-streuten Gemälde und Kunstschätze alle einzeln aufzuzählen, würde, abgesehen von der doch immer zweifelhaften Zuteilung durch die Kunstkritiker des 18. Jahrhunderts, hier allzu weit führen. Hingewiesen sei nur auf Junkers artistische Bemerkungen, Fischers Inventar des Ansbacher Schlosses, auf Meusels Museum und auf Meyers „Schloss Ansbach,“ das die heute dort noch vor-handenen Gemälde angibt.[1]

Sein Hauptinteresse jedoch wandte Karl Wilhelm Friedrich, dem seine Unterthanen den Beinamen des „wilden Markgrafen“ gegeben haben, der Jagd und mit dieser seinen Jagdschlössern zu. So errichtete auch er in Triesdorf, wo bereits unter allen Ansbacher Fürsten von Joachim Ernst bis auf Wilhelm Friedrich neue Anlagen entstanden waren, einige Bauten; eine Husaren-kaserne im Jahre 1736, ein Reithaus (1745), Anbauten an das alte Schloss und das sog. Falkenhaus (1754),[2] Gebäude fast ohne alles künstlerische Interesse. Auffallend ist nur, dass das Falkenhaus, ein im Aeusseren ganz schmuckloser Bau, sich in seiner Grundriss-bildung genau an das fast hundert Jahre vorher entstandene sog. weisse Schloss mit seinem viereckigen Treppenturm anlehnt; im Innern schmückten es längst verschwundene Malereien von Nau-mann und Liebhard.[3] Auch ein Theater wurde in Triesdorf errichtet, über dessen Bühne die Parforcejagd in wildem Getümmel dahinraste, ähnlich wie die Bayreuther Markgrafen sich ein Theater geschaffen hatten, zu dessen Bühne der weite Spiegel des Brandenburger Sees sich gestaltete.

Den passenden Rahmen zu den mannigfachen Lust-häusern, den würdigen Schauplatz für die glänzenden Hof-feste bildeten auch hier die ausgedehnten Gartenanlagen. Seit

[1] In der kgl. ältern Pinakothek zu München befinden sich jetzt noch 5 Stücke aus der einstigen Ansbacher Gallerie, nämlich 2 Bild-nisse von Bartholomaeus van der Helst (Nr. 315 u. 316), 2 Genreszenen von Pieter van Laar (Nr. 494 u. 495) und eine Landschaft von Jan van der Heiden Nr. 615. Reber, Katalog der kgl. ältern Pinakothek in München 1898.

[2] Meyer, Triesdorf. S. 63 ff.

[3] Junker, (Meusel, Museum, II, S. 43).

Lenôtre im Auftrage Ludwig XIV. den Villenstil der prächtigen Gartenanlagen aus der Blüthezeit italienischer Renaissance gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Versailles auf die Ebene und die künstlich hergestellten Anhöhen übertragen, hatte sich dieser neue Gedanke, wie alles, was vom Hofe des Sonnenkönigs ausging, rasch über ganz Europa, sogar bis Nordamerika verbreitet, denn die Nachahmung dieser Formen war leicht und überall möglich. Selbstredend nahm man an den kleinen deutschen Fürstenhöfen, die ihr grosses Vorbild in jeder Weise zu kopieren suchten, sofort den französischen Gartenstil auf; auch Markgraf Karl Wilhelm Friedrich, von dem sein Schwager Friedrich der Grosse selbst sagt, dass er sich einbilde, ein Ludwig XIV. zu sein, legte allenthalben in der Umgebung seiner zahlreichen Schlösser ausgedehnte Gärten nach französischem Muster an, von denen sich jedoch meist keine Spur auf unsere Zeit erhalten hat. Damals entstanden die Gärten zu Bruckberg (1730),[1] der Hofgarten zu Ansbach, die ausgedehnten Anlagen um Schloss Schwaningen (1733). Auch zu Triesdorf rief Karl Wilhelm Friedrich ähnliche gärtnerische Schöpfungen hervor, die jetzt ebenfalls so gut wie vollständig verschwunden sind; nur die hohen Alleen stämmiger Linden, die teilweise stehen blieben und Strecken des Weges nach Ansbach in doppelter Reihe einsäumen, geben heute noch Zeugnis der prächtigeren, prunkvollen Tage. Verschwunden ist auch die „Karl und Luisenpassage“, die der Markgraf für sich und seine Gattin anlegen liess und bei der das Problem der Verbindung von architektonischen Elementen mit landschaftlichen Motiven von Steingruber in besonders glücklicher Weise gelöst wurde.[2]

Aehnliche Anlagen wie zu Triesdorf schuf der Markgraf auch zu Deberndorf (westlich Kadolzburg), das er erst im Jahre 1756 von dem Kammerherrn Karl von Diemar gekauft hatte.[3] Das dortige Schloss war ein zweistöckiges einfaches Gebäude mit drei Flügeln, die einen offenen Hof umschlossen, der nach echt französischer Sitte in ein Blumenparterre von 4 Feldern mit den jetzt

[1] Lang, Bruckberg. S. 187.

[2] Meyer, Triesdorf, S. 63 (Abbildung); der Architekt ist hier fälschlich Steinberger genannt.

[3] Lehner, Mittelfrankens Burgen und Herrensitze. Nürnberg 1895. S. 104.

häufiger angewandten grösseren Rasenflächen, gestutzten Hecken und Kinderfiguren in lebenden Baumnischen umgewandelt wurde,[1] eine Veränderung, die Steingruber besonders in Anlehnung an Cuvilliés vornahm. Das Innere des Schlösschens, das heute gänzlich zerstört sein soll, barg einst eine ziemlich reichhaltige Gemäldesammlung.[2]

Deberndorf war die letzte Schöpfung des Markgrafen Karl Wilhelm Friedrich gewesen. Schon im nächsten Jahre starb er, unbetrauert von seinen Unterthanen (1757). Prunksucht und Prachtliebe waren allein die Motive, die ihn bei allen seinen Schöpfungen geleitet haben; eine wahre ideale Liebe zur Kunst kannte der rauhe Jäger nicht, der mehrere seiner Landeskinder mit eigener Hand erschossen haben soll. Aber doch danken wir ihm und der Zeit seiner Regierung die Werke des Rokoko im Fürstentum Ansbach, unter denen die reizvolle Dekoration des Residenzschlosses unbestritten den ersten Platz einnimmt.

Etwas anders als zu Ansbach gestaltete sich der Verlauf der Entwicklung im Fürstentum Bayreuth. Dort war nach dem Tode des baulustigen Georg Wilhelm während der Regierung des Markgrafen Georg Friedrich Karl (1726—35) in der so vielversprechend begonnenen Kunstentfaltung und in dem glänzenden Hofleben eine gewisse Reaktion eingetreten.

Erst mit Friedrich, „dem Vielgeliebten“, dem Sohn Georg Friedrich Karls, ging wieder eine neue Sonne für die Hauptstadt des obergebirgigen Fürstentums auf; Friedrichs Regierungszeit bezeichnet den Höhepunkt in der Entwicklung der kleinen Residenz. Nach seinem Tode fiel sie rapid, um sich erst langsam gegen Ende des nächsten Jahrhunderts von den Folgen ihres jähen Sturzes zu erholen.

Markgraf Friedrich, der „Bayreuther Augustus“, wie er von seinen Schmeichlern genannt wurde, gelangte im Jahre 1735 zur Regierung. Er war ein leutseliger, lebenslustiger, aber

[1] Füssel, II, S. 346.
[2] Junker, I, S. 60.

auch verschwenderischer Fürst, der den französischen Königshof, den er wenige Jahre vor seinem Regierungsantritt auf seinen Reisen kennen gelernt hatte, sich in allen Punkten zum Vorbild genommen hatte, unterstützt und aufgemuntert in allen seinen Bestrebungen von seiner Gemahlin Friederike Sophie Wilhelmine, der geistvollen Schwester des grossen Friedrich. Und in der That hatte der Markgraf auch die Genugthuung, dass sein königlicher Schwager, der doch auch gewiss genug bedeutende Bauten in Berlin und Potsdam errichtet hatte, beim Anblick der neuerbauten Eremitage bei Bayreuth ihm zugestehen musste, dass er selbst, der König, unvermögend sei, „ihm dies nachzumachen“.

Wenn wir übrigens berücksichtigen, dass Friedrich jährlich 50000 fl. für sein Baudepartement aussetzte,[1] eine Summe, die natürlich oft weit überstiegen wurde, dass er — um von seinen anderen künstlerischen Bestrebungen hier ganz zu geschweigen — eine Kunstakademie gründete, eine Universität und eine Musikakademie ins Leben rief, dass er französische Komödien aufführen liess mit einer nur aus Parisern zusammengesetzten Truppe, dass unter den übrigen Schauspielern seines Hofes Namen glänzten, wie Préville, Grassi, Turcotti, Guerci, le Kain u. A.,[2] so wird man es leicht begreiflich finden, wie es möglich war, dass sein Nachfolger Alexander bei einem jährlichen Einkommen von 1 Million Gulden[3] eine Schuldenlast von 4 700 000 Reichsthalern vorgefunden haben soll, denen ein Barbestand von 40 fl. in der Hauptrenteikasse als drastischer Kontrast gegenüberstand.

Die traurigen Folgen einer solchen Verschwendung machten sich gar bald nach dem Tode Friedrichs geltend, so dass Alexander selbst zu den gewagtesten Mitteln, wie Verkauf seiner Soldaten an die nordamerikanischen Provinzen, greifen musste,[4] um die drückende Schuldenlast nur einigermassen zu vermindern. Gelang ihm dies auch zum Teil, so hatten Stadt und Fürstentum Bayreuth doch, besonders als sie auch noch die Hofhaltung durch

---

1 Barth, S. 293.

2 Meyer, Hohenzollerische Forschungen II. München 1893. 2. S. 462.

3 Berghaus, Deutschland vor 100 Jahren, I. Abt. Leipzig 1859. S. 183.

4 Kapp, Der Soldatenhandel deutscher Fürsten nach Amerika. Berlin 1884. S. 122 ff.

die Abtretung der Fürstentümer an Preussen (1792) einbüssten, schwere Zeiten durchzumachen. Wie sich aber Bayreuth heute uns zeigt, im Schmucke seiner schönen Strassen und Plätze, seiner teilweise recht gut erhaltenen Prachtgebäude, seiner Gärten und Anlagen, so ist es im wesentlichen eine Schöpfung des Markgrafen Friedrich.

Sofort nach seiner Thronbesteigung erliess der junge Fürst eine Verordnung, wonach allen, die in der Residenz „nach einem vorher examinirten Ris zu bauen gesonnen", eine Reihe von Baufreiheiten gewährt werden sollte, „um der Stadt dadurch eine Zierde zu geben".[1] Auch wurde sogleich ein Hofbauamt errichtet, dessen Direktor, der Geheimrat Adam Anton von Meyern,[2] jedoch wohl ebensowenig irgend einen Einfluss auf die künstlerische Entwicklung dieser Periode gewann, wie sein Nachfolger, der „oberste Baudirektor" Theodor Camille de Montperny (seit 1748).[3]

Dagegen wurde als künstlerischer Leiter des Hofbauamts wieder ein auswärtiger Künstler berufen, da Ränz, Georg Wilhelms thätiger Bauinspektor, gleich im zweiten Jahr der Regierung Friedrichs gestorben war. Und wieder war es Berlin, das der fränkischen Residenz, wie schon so oft, einen bedeutenden Architekten abgab. Johann Friedrich Graël,[4] ein Schüler des preussischen Hofbaumeisters Martin Heinrich Böhme, der selbst wieder längere Zeit Schlüters Unterricht genossen hatte, war schon vorher von zwei anderen Hohenzollernfürsten beschäftigt worden. Längere Zeit in Berlin thätig, hatte er die preussische Hauptstadt verlassen, da ihm der Turm der dortigen Peterskirche noch während des Baues (1732—1734), allerdings ohne sein Verschulden, zusammengestürzt war.[5] Nach kurzem Aufenthalt in Schwedt, wo er für den Markgrafen Friedrich Wilhelm das durch seine Grösse berühmte Reithaus erbaut hatte,[6] war er wieder nach Berlin zurückgekehrt, von wo aus ihn Markgraf Friedrich an seinen Hof

[1] Corpus constitutionum Brandenburgico-Culmbacensium. Bayreuth 1748. II. Teil, 2. Bd. S. 430. Dekret vom 12. März 1736.
[2] Address-Calender a. d. J. 1748. S. 105.
[3] Ebenda, a. d. J. 1749. S. 107.
[4] Die Schreibweise des Namens wechselt; in der oben gewählten Form unterschreibt sich Graël selbst in den Bayreuther Bauakten.
[5] Heinecken, Nachrichten I, S. 49.
[6] Gurlitt, Barock in Deutschland etc. S. 421.

berief und als Hofbaudirektor mit einer jährlichen Bezahlung von 2500 fl. in Dienst nahm (13. Februar 1736).[1]

In Bayreuth begann Graël seine Thätigkeit mit der Herstellung verschiedener Pläne zum Umbau, bezw. zur Erneuerung bereits bestehender Gebäude, so der von Porta errichteten Kaserne, der noch aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts stammenden Kanzlei und des ebenfalls von Porta erbauten Jagdschlosses Kaiserhammer. Alle diese Arbeiten sollte er jedoch selbst nicht mehr zur Ausführung bringen, denn schon nach vierjährigem Aufenthalt in Bayreuth starb der talentierte Architekt, kaum 32 Jahre alt (1740).[2]

Die Ausführung seiner Pläne blieb dem Bauinspektor Johann Georg Weiss überlassen, einem einheimischen Meister,[3] der nach Graëls Tod in fürstliche Dienste getreten war; er hatte jedoch von Markgraf Friedrich ausdrücklich den Auftrag erhalten, sich bei der Ausführung der projektierten Gebäude genau Graëls Entwürfen anzuschliessen.[4]

Weiss begann mit dem Umbau der bereits seit 1737 wegen Baufälligkeit abgerissenen Kavalleriekaserne am Mainufer.[5] Das neue Gebäude weist im Grundriss die übliche Gruppierung dreier Flügel mit Eck- und Mittelrisalit um einen Innenhof auf; im Mittel die stattliche Treppenanlage, die jedoch, wie es scheint, nicht vollständig ausgebaut wurde. Der Aufriss bietet ebenfalls wenig Bemerkenswertes; interessant sind nur die Pilasterstellungen der Eckrisalits, an deren ganz freigebildeten Schlussplatten — von Kapitälen kann man bei der sonderbaren Bildung kaum reden — noch echt barocke Gedanken zum Durchbruch kommen, während das Mittelrisalit mit dem schulmässig steifen Giebel abschliesst. Das Gebäude, in das 1769 die Infanterie verlegt wurde, wird noch

---

[1] Heinritz, Beiträge S. 102; hier wird Graël fälschlich Jakob genannt.

[2] Zwischen dem 26. September u. 8. Oktober 1740 (Cam. A. Bayreuth fasc. III, 24. fol. 41.)

[3] Schon unter Markgraf Christian Ernst ist ein Johann Jakob Weiss als Maurermeister thätig (Holland, Der Cagliostro von Bayreuth, S. 488); er ist vielleicht identisch mit dem Hofmaurermeister Weiss in Bayreuth, der 1715 einen Riss für die Kirche in Weissenstadt im Fichtelgebirge fertigte. (Pöhlmann, Kurze Beschreibung von Weissenstadt A. O. 1886. S. 286.)

[4] Cam. A. Bayreuth fasc. V, 46. Dekret vom 28. Dezember 1740.

[5] Cam. A. Bayreuth, fasc. V, 44b.

heute, den Anforderungen der Jetztzeit allerdings nicht mehr entsprechend, als Kaserne benutzt.

Leider wurde der ursprünglich beabsichtigte Schmuck des Baues mit Trophäen nicht ausgeführt, da das Fundament hierfür zu schwach angelegt worden war. Der eigens zur Verfertigung der benötigten Dekorationen um 1736 nach Bayreuth berufene Bildhauer Johann Jeremias Martini aus Erfurt[1] arbeitete trotzdem längere Jahre am Hofe Friedrichs; die für die Kaserne bereits fertig gestellten Waffentrophäen fanden nach jahrelanger Vergessenheit erst in jüngster Zeit zweckmässige Verwendung bei dem neuen Kasino des Infanterieregiments und in den Anlagen des sog. Röhrensees bei Bayreuth. Von Martini sind auch die Statuen auf der Attika des Opernhauses gefertigt, ebenso der plastische Schmuck des Reithauses (1747),[2] und wahrscheinlich auch die Statuen an dem dritten Flügel der Kanzlei und die des neuen Schlosses.

Ebenfalls nach Graëls Plänen erfuhr auch die Kanzlei in Bayreuth eine Vergrösserung.[3] Dieser Bau jedoch vermag von Graëls Kunstrichtung keine Anschauung zu geben, da der Architekt sich hier vollständig an die schon im Jahre 1625 von Abraham Schade errichteten Bauteile anschliesst; ein noch später (1786) erfolgter Anbau sucht die Architektur des ursprünglichen Gebäudes ebenfalls nachzubilden, so dass sich die alte Kanzlei des Fürstentums, die jetzige Regierung von Oberfranken, als ein im Grossen und Ganzen einheitliches Gebäude darstellt.

Allerdings verraten die öfters gebrochene Flucht, sowie die Details der Ausführung immer noch des abschnittweise Entstehen des Gebäudes, eine Thatsache, die Sighart, der die Kanzlei noch dazu mit dem später zu besprechenden „neuen Schloss“ verwechselt und in die Beschreibung vermengt, entgangen zu sein scheint.

So hat Graël eigentlich nur ein Denkmal seiner künstlerischen Thätigkeit im Fürstentum Bayreuth hinterlassen, denn auch der dritte Bau, der nach seinen Plänen aufgeführt wurde, das Jagdschloss Kaiserhammer, ist heute nicht mehr erhalten, und nur

---

[1] Heinecken, Nachrichten I, S. 65.
[2] Heller, Handbuch. S. 24.
[3] Cam. A. Bayreuth fasc. V, 24, fol. 46.

dürftige Notizen geben überhaupt von seiner einstigen Existenz Nachricht.

Schon Markgraf Christian Ernst hatte mitten in den Wäldern des Fichtelgebirges durch Antonio Porta ein Schlösschen angelegt (1701),[1] das Friedrich im Jahre 1737 abreissen und durch einen grösseren Neubau ersetzen liess.[2] Das teilweise in Fachwerk aufgeführte Gebäude schloss sich anscheinend in Grund- und Aufriss der Bayreuther Kaserne an.[3] Nach dem Tode Friedrichs, der noch 1762 einen „Salong" in der Mitte von acht Radialschneusen hinzufügen liess,[4] verfiel das Schlösschen, nie mehr besucht, in kurzer Zeit vollständig; die innere Einrichtung, sowie sonstige verwendbare Teile wie Treppen u. a. wurden in das von Markgraf Alexander errichtete Alexandersbad gebracht,[5] sodass heute jede Spur des einstigen fürstlichen Jagdschlosses verschwunden ist.[6]

Die eigentliche Glanzperiode Bayreuths unter der Regierung Friedrichs begann jedoch erst mit der Berufung eines französischen Architekten. Am 19. Juli 1743 wurde der Franzose Joseph St. Pierre als Hofbauinspektor für ein Jahr angestellt; von der „sich während dieser Zeit zeigenden Capacité" sollte seine definitive Beibehaltung abhängen.[7]

Anfänglich noch dem Hof- und Landbauinspektor Weiss untergeordnet,[8] wird St. Pierre jedoch bald an die Spitze des fürstlichen Hofbauamts gestellt (1746),[9] nachdem ihm schon vorher eine Besoldungszulage bewilligt worden war.[10] Nach dem Tode des früheren Bauinspektors Weiss im Jahre 1747, erhält St. Pierre gemeinsam mit dem vormaligen Condukteur Richter dessen Gehalt,

1 Cam. A. Bayreuth fasc. V, 42.
2 Cam. A. Bayreuth fasc. V, 44b.
3 Füssel, II, S. 213.
4 Plan vom Jahr 1769 (gez. von Spindler) in der Plansammlung der kgl. Regierung von Oberfranken.
5 Köppel, II, S. 138.
6 Plan der Gesamtanlage bei Helfrecht, Das Fichtelgebirge. Hof 1799. 1800. 2 Bd. I. Titelbild.
7 Heinritz, Beiträge S. 104.
8 Address-Calender (1744—1746.)
9 Ebenda a. d. J. 1747.
10 Heinritz, Beiträge. S. 104.

welchem Einkommen die Landschaftskasse „auf Befehl aus Gnaden“ jährlich noch 50 fl. hinzufügt.[1]

Woher St. Pierre, ein bis jetzt in der Kunstgeschichte — anscheinend auch in der Frankreichs — ganz unbekannter Meister, stammte, konnte ich leider nicht in Erfahrung bringen; auch die „Grande Encyclopédie“ erwähnt ihn ebensowenig wie die einschlägige französische Litteratur.[2] Vielleicht ist er jedoch verwandt mit dem in Havre geborenen Schriftsteller Jacques-Henri-Bernardin St. Pierre (geb. 1737, gest. 1814).[3]

Seiner Stellung als Architekt nach gehört St. Pierre jedoch unstreitig der Richtung der französischen Baukunst an, die abhängig von den Zielen, die von der Akademie erstrebt wurden, dem beginnenden Klassicismus zuneigte; speziell scheint auch Boffrand und seine Lehre von grossem Einfluss auf ihn gewesen zu sein.[4]

Jetzt erst werden die Kunstbestrebungen auch an dem Bayreuther Hof in neue Bahnen gelenkt; denn St. Pierre verstand es, unterstützt besonders von der Markgräfin Friederike Wilhelmine Sophie, der Freundin Voltaires, französischer Kultur und Sitte, und besonders französischer Kunst rückhaltlos auch im östlichen Franken Eingang zu verschaffen, nachdem sie schon an fast allen grösseren und kleineren deutschen Fürstenhöfen mit ihren Vorzügen und ihren Nachteilen siegreichen Einzug gehalten hatten.

Die Initiative zu allen irgendwie bedeutenden Schöpfungen des Markgrafen Friedrich, die Idee zur Gründung der Universität, die Anregung zur Stiftung der Kunstakademie, die Pflege französischer Komödien und italienischer Opern, all das geistige und künstlerische Leben, das um die Mitte des 18. Jahrhunderts in der kleinen fränkischen Residenz sich zu regen begann, danken wir wohl einzig und allein der rastlosen Thätigkeit der Markgräfin,

---

[1] Bamberg, Kreisarchiv. Landtagsakten des Fürstentums Bayreuth tom. 70. Entwurf der Obereinnahme für das Jahr 1751.

[2] Wallé, (Vgl. weiter unten) ist der erste, der St. Pierres Namen in der richtigen Schreibweise bringt, wenn er auch nur sehr wenig über den Architekten zu sagen weiss; sonst wird seiner immer nur flüchtig als Lehrer Gontards in der Form «Sempier» oder gar «Semper» gedacht.

[3] Nouvelle biographie général. Paris 1864. Bd. XLIII.

[4] Boffrand, Oeuvres d'architecture. Paris 1753. (Vgl. u. a. das Hôtel de Craon in Paris. Tafel G. 3.)

die mit ihrem warmen Kunstempfinden, ihrem oft etwas koketten Spielen mit schöngeistigen Gedanken und Problemen und ihrem nervösen Drang nach Abwechslung auch die kleine Stadt mit ihrer platten Alltäglichkeit wenigstens für kurze Zeit zu einem Mittelpunkt idealeren Strebens umzugestalten wusste. Sie selbst dichtete und komponierte, entwarf die Pläne zur Verschönerung ihrer Lieblingsplätze,[1] malte auch in Pastell[2] und „urtheilte sehr gut von Gemälden“.[3] Ihr und ihren Beziehungen zu Paris dürfte auch die Berufung St. Pierre's vor allem zu danken sein.

Drei Bauwerke vornehmlich tragen in Bayreuth ganz den Stempel französischer Kunst, das Gepräge des Stils Louis XV., unvermischt mit Elementen barocken, deutschen Empfindens, wie wir sie bei allen architektonischen Schöpfungen Georg Wilhelms und den ersten Bauten Friedrichs gefunden haben, wo Schlüters Geist noch fortlebte in den Werken der fränkischen Meister.

Der erste Bau, den St. Pierre ganz im Geiste des beginnenden französischen Klassicismus in Bayreuth errichtete, ist das grosse, heute noch in seltener Frische erhaltene Theater. Schon früher war im Schlosse eine kleine Bühne eingerichtet worden, sonderbarer Weise in dem Raume hinter dem Altar der Hofkirche; als jedoch das Interesse am Theater und am Theaterspielen an den deutschen Höfen immer grösser wurde, als selbst deutsche Fürsten, wie Heinrich Julius von Braunschweig, Theaterstücke zu schreiben begannen, als dann vollends die so beliebte französische Komödie auf ihrem Siegeszuge auch in unsere Lande gekommen war und die begabte Markgräfin, dem Zuge ihrer Zeit folgend, selbst Komödien dichtete und aufführen liess, da wurde auch in Bayreuth die kleine Bühne zu eng und Markgraf Friedrich beschloss den Bau eines neuen prächtigen Theaters, des jetzt sog. Opernhauses.

Schon im Jahre 1744 waren einige Häuser am Fusse des Schlossberges vor der eigentlichen alten Stadt gekauft und ab-

---

1 Memoiren II, S. 168.

2 Noch 1793 befanden sich 3 Gemälde der Markgräfin (Kleopatra, Lucretia und Kimon im Gefängnisse darstellend) im K. neuen Schloss zu Bayreuth. (Cam. A. Inventar des Schlosses v. J. 1793.)

3 Prange, Anton Raphael Mengs' hinterlassene Werke. Halle 1786. III, S. 314. (Brief des Stuttgarter Akademiedirektors Guibal v. J. 1756.)

gerissen worden,[1] um Platz für den umfangreichen Neubau zu gewinnen, der am 25. Februar 1745 begonnen wurde[2] und schon im August 1749 unter Dach kam.[3]

Leider sind über die Baugeschichte des Opernhauses nur einzelne, wenig belangreiche Notizen erhalten, auch der Architekt desselben wird nirgends genannt; nur Gurlitt, der die Fassade des Baues in Verbindung mit der der Akademie der Wissenschaften in Wien bringt,[4] nennt den Italiener Giuseppe Galli Bibiena als Schöpfer.[5] Jedoch mit Unrecht; denn abgesehen von den gleich eingehender zu besprechenden zeitlichen Verhältnissen — Bibiena kam erst 1748 nach Bayreuth — weicht die Fassade des Opernhauses im Prinzip so vollständig von der Kunstweise Bibienas ab und trägt so ausgesprochen echt französischen Charakter, dass die Urheberschaft eines französischen oder wenigstens eines in Frankreich vollständig ausgebildeten Architekten, wie es Bibiena nicht war, unzweifelhaft erscheint. Die damalige führende Stellung St. Pierre's in der Bauthätigkeit am Hofe Friedrichs jedoch, sowie ein Vergleich mit einem anderen seiner urkundlich beglaubigten Werke, dem sog. neuen Schloss, lässt in der Persönlichkeit des Architekten keinen Zweifel mehr zu. Unstreitig stammt der künstlerische Entwurf des Gebäudes von St. Pierre; die technische Ausführung dagegen lag wohl in den Händen des damaligen Hofbaumeisters Georg Christoph Mader.[6]

Ueber gequadertem Erdgeschoss mit drei rundbogigen Eingangsthoren im Mittelrisalit, das fast die ganze Breite der zwischen Privathäusern eingebauten Hauptfront einnimmt, erheben sich, eingestellt in ein Pilastersystem, vier mächtige korinthische Säulen; zwischen diesen liegen die gradlinig geschlossenen Fenster des dritten Geschosses und des Hauptstockwerks, das sich auf eine Altane öffnet, die von schön gezeichneten Konsolen getragen wird.

---

[1] Heinritz, Die Lebens- und Regierungsjahre des Markgrafen Friedrich. Archiv für Geschichte und Altertumskunde des Obermainkreises. 1835. I, S. 28.

[2] Cam. A. Bayreuth fasc. VII, 51.

[3] Ebenda. Nicht registrierter Akt. Lit c. Loc. XXVIII, sub 22.

[4] Barock in Deutschland etc. S. 245.

[5] Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart 1887. S. 496.

[6] «Address-Calender».

Eine stattliche figurengeschmückte Attika über dem mächtigen Hauptgesims schliesst etwas schwer die Front des von einem riesigen Mansartdach bedeckten Baues ab.

Von der Grösse des gewaltigen Gebäudes, das zur Zeit seines Entstehens das grösste Theater in ganz Deutschland war, kann man sich einen Begriff machen, wenn man berücksichtigt, dass allein die Bühne, die heute noch an Ausdehnung von wenigen anderen übertroffen wird, 14,60 m hoch ist bei einer Breite von 13,90 m und einer Länge von 30 m.[1]

Zu der Ausschmückung des Innern jedoch berief Markgraf Friedrich einen Künstler, der speziell mit der Dekoration von Theatern vertraut, damals an allen grösseren Höfen Deutschlands arbeitete. Giuseppe Galli Bibiena (geb. 1696 zu Parma, gest. 1757 zu Berlin), der Abkömmling einer berühmten italienischen Architektenfamilie, hatte hauptsächlich den Unterricht seines Vaters Ferdinando genossen, der selbst ein Schüler Cignanis gewesen war. Von Italien aus war Giuseppe als Architekt nach Oesterreich gegangen, wo er längere Zeit als kaiserlicher Premier-Ingenieur und Hofarchitekt thätig war und sich auch durch Herausgabe zweier Kupferwerke „Teatro e Proscenio della festa teatrale“ (Praga 1723) und „Architetture et Prospettive“ (Augsburg 1740) einen Namen zu machen verstanden hatte.

Erst im März des Jahres 1748 kam Bibiena von Dresden aus nach Bayreuth,[2] und am 4. September des gleichen Jahres schied er schon wieder aus dem Dienste des Markgrafen, nachdem er nochmals „wegen seiner gehabten Mühewaltung und bezeugten Fleisses 1000 fl. rheinisch zu einem Present, dann 100 fl. gleicher Währung Reisekosten“ erhalten hatte.[3]

[1] Roeser, S. 290. (Vgl. Abbildung.)

[2] Dresden, Hauptstaatsarchiv. Acta: «Von verschiedenen Personen an die k. Churf. Cabinets-Ministres eingelaufene Schreiben.» Loc. 3267. Vol. V. fol. 99. Schreiben des Ministers v. Brühl an den Markgrafen Friedrich (dat. Dresde 6. Mars 1748). Somit ist die Nachricht, dass Giuseppe am 15. August 1746 in die Dienste Friedrichs trat, wie Heinritz (Markgraf Friedrich II. S. 30) mitteilt, falsch und beruht vermutlich auf einer Verwechslung mit dem Datum des Dienstantritts von Carlo Bibiena, der auch nach anderen Quellen schon im Jahre 1746 nach Bayreuth kam.

[3] Heinritz, Beiträge S. 103. Ueber Bibienas nachmalige Thätigkeit in Berlin, wo er 1757 starb (Nicolai, Beschreibung der k. Residenz.

Die ganze Riesenarbeit der Dekoration bewältigte Bibiena also in knapp einem halben Jahre, unterstützt allerdings von seinem Sohne Carlo, der schon seit 1746 im Dienste des Bayreuther Hofes stand,[1] und einer Reihe anderer fremder und einheimischer Künstler und Handwerker. So fertigte u. a. der Hofmaler Wilhelm Ernst Wunder[2] die „Polunster" der Decke;[3] andere Details der Ausstattung, wie die 500 Leuchter, lieferte Johann Christian Drechsler in Erlangen,[4] während die umfangreiche Vergoldung der Dekoration der „Hof- und Kabinetvergolder und Staffirmaler" Johann Nikolaus Grüner übernommen hatte.[5]

Nichts ist unrichtiger, als die Innenausstattung des Bayreuther Opernhauses, wie es bis jetzt fast immer geschehen, als ein Werk des „üppigsten Rokoko" zu charakterisiren. Von einer Rokokodekoration kann hier absolut keine Rede sein; im Gegenteil, überall in der ganzen Anlage ausgesprochener italienischer Barock, durch die Zeitauffassung allerdings etwas leichter gestaltet, und nur hie und da, offenbar unter dem Einfluss St. Pierre's, einigermassen französisch anmutende Details, wie Muschelwerk u. a. Mächtige korinthische Säulen, mit Lorberzweigen umwunden, rahmen Bühne und Proscenium ein, zu beiden Seiten mit einem Balkon abgeschlossen, der über Eck gestellt, von einem Baldachin mit sitzenden Frauengestalten und Waffentrophäen überdeckt wird. Vier Reihen Logen übereinander enthalten die Zuschauerplätze, während im Mittel der ganzen Anlage, wie üblich, die Loge des Fürsten angeordnet ist. Auch hier wieder der gleiche etwas phantastische Aufbau, auf römischen Säulen ruhend; darüber der Brandenburger Adler, begleitet von zwei in goldene Gewänder gehüllten Frauengestalten. Ueber der von schlanken weiblichen Hermen getragenen vierten Loge halten

städte Berlin und Potsdam. Berlin 1769. S. 610), gibt auch die politische Correspondenz Friedrich des Grossen. Bd. VII. S. 212. VIII. S. 253 u. VIII. S. 352) einigen Aufschluss.

[1] Crespi, Vite de' pittori Bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice. Rom 1769. S. 94.

[2] Cam. A. Bayreuth fasc. VII, 51.

[3] Nicht ganz verständlich; wohl von balaustro (Baluster), sonst Docke eines Geländers, hier wohl die mit Gemälden versehenen, überhöhten Holzrahmen der Decke.

[4] Cam. A. Bayreuth fasc. VII, 51.

[5] Köppel, II, S. 42.

reizende Putten eine Inschrifttafel, die bezeichnend für den italienischen Meister neben dem Namen des fürstlichen Erbauers in berechtigtem Stolz auch den des ausführenden Künstlers nennt: „Pro Friderico et Sophia Josephus Gallus Bibiena fecit. Anno MDCCXLVIII.“

Die Decke ist durch einzelne überhöhte Holzrahmen in verschiedene Felder geteilt, die mit Gemälden geschmückt sind. Der Gesamtton der Farbengebung ist ein müdes, vornehmes Blaugrau, dessen gedämpfte Stimmung sehr vorteilhaft mit der reichen Vergoldung vieler Details kontrastiert.

Gerade das starke Betonen der konstruktiven Aufgabe der einzelnen architektonischen Glieder, die konsequente Durchführung des Tragmotivs von den mächtigen Säulen durch die Hermen bis zu den Pilastern, auf denen der Plafond zu ruhen scheint, all diese Momente stehen vereint mit der Bildung fast des gesamten Details in bewusstem Gegensatz zu den Prinzipien des eigentlichen Rokoko, das eben diese architektonischen Glieder aufzulösen strebt und ein Freiwerden des ganzen Baugedankens von konstruktivem Zwang zu erreichen sucht.

Am 24. Januar 1754, dem Geburtstage des Königs von Preussen, wurde das schon seit 1749 vollendete Opernhaus durch ein Festspiel feierlich eingeweiht; schon bald jedoch wurde es nicht mehr sehr häufig benützt, da sich wegen Heizung und Beleuchtung Schwierigkeiten geltend machten.[1] Als Ersatz wurde später in dem ebenfalls von St. Pierre erbauten Reithaus eine kleinere Bühne errichtet (1762).[2]

Unmittelbar nach Vollendung des Opernhauses führte Markgraf Friedrich einen gleich prunkvollen Gedanken aus in der Vergrösserung und Verschönerung der von Georg Wilhelm angelegten Eremitage bei Bayreuth. Hier war es wieder besonders die französischer Bildung und französischem Geschmack so ausserordentlich zugängliche Markgräfin Wilhelmine, welche ihren Gatten zu den prächtigen Neuschöpfungen bestimmte, die sogar dem grossen Friedrich uneingeschränkte Bewunderung abnötigten. Die Fürstin liess die alte Eremitage, die ihr der Markgraf schon am 3. Juli 1736, ihrem Geburtstag, geschenkt hatte, vor allem durch

---

[1] Reiche, Bayreuth S. 33.
[2] Cam. A. Bayreuth fasc. IX, 62.

eine stattliche Kastanienallee mit der Hauptstadt des Fürstentums verbinden und die meisten Zimmer des alten Gebäudes neu dekorieren.[1]

So entstand neben der schweren, im Geiste Schlüters geschaffenen Barockdekoration des Mittelsaales in den anstossenden Gemächern leichter graziöser Rokokoschmuck, eine Reihe von Boudoirs, in denen uns erst die übermütige Pikanterie des Rokoko, der Geist des galanten Jahrhunderts klar zu werden vermag. Hervorzuheben ist hier besonders in dem linken Flügel des Gebäudes, der ausschliesslich der Markgräfin eingeräumt war, das Musikzimmer, ganz in Weiss und Gold, mit eingelassenen Porträts schöner Hofdamen in Goldrahmen und Trophäen von Musikinstrumenten; der Plafond, ebenfalls in den Farben der Wände gehalten, zeigt in vorzüglicher Technik ausgeführte figürliche Dekoration.[2] Originell ist das anstossende Spiegelzimmer mit einfacher Holztäfelung, in welche Stücke der beim Brande des alten Schlosses (1753) zersprungenen Spiegel in bunter Unordnung eingesetzt wurden; die Decke übersäet mit kleinen chinesischen Häuschen, Reitern aus dem Reiche der Mitte, Drachen, Bäumchen, zierlichen Genreszenen und ähnlichen Motiven.

Charakteristisch für den damals so allgemein beliebten chinesischen Geschmack, dessen Einführung in die dekorative Kunst besonders Watteau, Boucher und Pillement geglückt war, ist auch das sog. chinesische Zimmer, ein Raum mit Holzplatten getäfelt, auf die einzelne bunt bemalte Figuren, Genreszenen und ähnliche Darstellungen aus einer thonartigen Masse aufgelegt sind. Friedrich der Grosse hat die ganze Einrichtung dieses Zimmers, die in China selbst hergestellt sein soll, seiner geliebten Schwester zum Geschenk gemacht; mit sichtlichem Stolz schreibt die Markgräfin in ihren bekannten Memoiren, die ja in diesen Räumen entstanden sind, dass es die einzige Dekoration dieser Art gewesen sei, die nach Europa gebracht wurde.[3] Sonst sind noch einige schön gemalte französische Seidentapeten zu erwähnen, ebenso wie mehrere vom Hofmaler Georg

[1] Memoiren, II, S. 185.

[2] Eine Nachbildung dieser Decke kam erst jüngst in das neue Nationalmuseum nach München.

[3] Memoiren, II, S. 186 (interessante ausführliche Beschreibung).

Gläser gefertigte Supraporten[1] und vier nach venetianischer Sitte in den Plafond eingelassene Deckengemälde mit Motiven aus dem Sagenkreis der Antike, die einem Meister Torelli zugeschrieben werden. Es war dies wohl Stephano Torelli, der (geb. 1712 zu Bologna, gest. 1784 zu Petersburg)[2] als Schüler seines berühmteren Vaters Felice im Jahre 1740 nach Dresden an den Hof August III. kam; zwischen seinem dortigen Aufenthalt und der Uebersiedelung nach Petersburg (1762) mag er wohl auch an dem benachbarten und verbündeten Hof des fränkischen Markgrafen einige Zeit geweilt und gearbeitet haben.

Diese umfangreichen Dekorationsarbeiten hatten auch eine Reihe von italienischen Stukkatoren nach Bayreuth gezogen, vor allem Carlo Daldini,[3] der als „Hof- und Landstuccator" mehrere Jahre in Bayreuth thätig ist, zugleich mit seinen Landsleuten Andrioli[4] und Bossi;[5] letzterer ist wohl identisch mit Giuseppe Antonio Bossi aus Porto bei Lucano, der von 1735—1743 in der Residenz zu Würzburg arbeitet,[6] einer der wenigen Meister, durch die künstlerische Beziehungen zwischen der alten Bischofsstadt und den fränkischen Residenzen nachzuweisen sind.

Neben dieser alten Eremitage im neuen Schmuck entstand nun bald eine prunkvolle Orangerie mit dem sog. Sonnentempel und dem oberen Bassin.

Das im Jahre 1749 begonnene, 1753 vollendete Gebäude[7] verschlang riesige Summen; schon in den beiden ersten Baujahren hatte Marquis de Montperny, dem die „Direktion" aller fürstlichen Gebäude aufgetragen war, 32 346 fl. 10½ Kr. nur geliehene Gelder auf die Eremitage verwendet.[8] Der Sonnentempel allein soll 94 000 Reichsthaler gekostet haben.[9]

---

1 Cam. A. Inventar der Eremitage vom Jahre 1798. (Ueber Gläser vgl. unten S. 227.)

2 Nagler, Künstlerlexikon.

3 «Address-Calender» (genannt von 1744—1748).

4 Ebenda (genannt 1743—1749).

5 Ebenda (genannt 1743—1749).

6 Stamminger, Würzburgs Kunstleben im 18. Jahrhundert. Archiv des historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg. XXXV. Würzburg 1892. S. 229.

7 Heinritz, Geschichtliche Denkwürdigkeiten der Eremitage. Archiv für Geschichte und Altertumskunde des Obermainkreises 1831. S. 64.

8 Cam. A. Bayreuth fasc. IX, 73.

9 Menk-Dittmarsch, S. 59.

An diesem Bau hat man bis jetzt immer den beiden Architekten Richter und Gontard einen bedeutenden Anteil zugeschrieben; auch Gurlitt betrachtet den Sonnentempel mit seinen Anbauten und das Schloss zu Bayreuth als Gontards „hervorragende Werke in Franken“.[1] Letzterer kann aber, wie ich später nachzuweisen haben werde, kaum einen Einfluss auf den künstlerischen Charakter der ganzen Schöpfung — wenigstens in ihrer äusseren Erscheinung — gehabt haben. Und Richter wieder war weit mehr Maler und Zeichner als Architekt, wie es schon seine Thätigkeit beim Bau der Eremitage darthut, wo er einzelne Zimmer mit Gemälden dekoriert,[2] die Entwürfe für Vasen u. ä. fertigt; auch späterhin scheint die Malerei mehr Interesse und Können als die Baukunst bei ihm gefunden zu haben.

Das Hauptverdienst um die Idee und die Ausführung der ganzen Anlage dürfen wir also bestimmt wieder St. Pierre allein zuweisen; inwieweit jedoch natürlich einerseits kollegiale Besprechungen, andererseits wieder die Beratungen mit dem Bauherren und nicht zum mindesten die persönliche Initiative der Markgräfin auf die schliessliche Gestaltung des Ganzen von Einfluss waren, lässt sich im Einzelnen heute nicht mehr nachweisen.

Geschickt benutzte der französische Architekt eine kleine Erhöhung des Terrains zur Anlage der im Halbkreis errichteten Orangerie, die durch ein System von Treppen mit dem unten liegenden grossen Bassin verbunden wurde. Das einstöckige Gebäude besteht aus zwei selbständigen Flügeln und einem Mittelbau, dem sogenannten Sonnentempel. Vor den Längsbauten ziehen sich nach der inneren Seite Gänge hin mit vorgestellten, gekuppelten Säulen, die sonderbarer Weise nur eine Plinte mit Büsten römischer Kaiser tragen. Die Säulen selbst sind mit bunten Steinchen, Glasschlacken und Krystallen aus den Bergwerken des Fichtelgebirgs belegt, ähnlich wie die Seitenwände der Gebäude. Ebenso ist der im Grundriss achteckige Sonnentempel mit bunten Säulen umstellt; seine Kuppel trug einst den reichvergoldeten Wagen des Phöbus, von vier Rossen gezogen.[3]

[1] Barock in Deutschland. S. 469.

[2] Füssel, II, S. 45. (Vgl. auch unten S. 215.)

[3] Zuerst fertigte Petrozzi, von dem auch die 43 Kaiserbüsten auf den Säulen stammen, die Gruppe aus Gipsmarmor, sie wurde jedoch

Die Dekorationsweise mit den bunten Steinchen und Krystallen muss besonders im hellen Sonnenlichte eine überraschende Wirkung hervorbringen, wenn auch die Idee gerade nicht sehr künstlerisch genannt werden kann. Behält man jedoch immer den dekorativen Charakter des Ganzen im Auge, so wird man sich gewiss auch über diese architektonischen Unmöglichkeiten und andere unbestreitbare Schwächen der Anlage leicht hinwegzusetzen vermögen. Denn nicht um feine, künstlerisch empfundene und schulgemäss durchgeführte Details ist es hier dem Rokokomeister zu thun, sondern lediglich um einen einzigen, grossen und ebenso anmutigen als imponierenden Gesamteindruck. Und gerade durch das beabsichtigte Zusammenwirken von Kunst und Natur, von architektonischen Gebilden und landschaftlicher Szenerie entsteht, zusammengehalten und gesteigert durch das belebende Spiel zahlreicher Wasserwerke, doch auch hier wieder ein Kunstwerk, für dessen Verständnis allerdings erst heute allmählich die nötige aesthetische Schulung wieder gewonnen wird, während man schon 50 Jahre nach dem Entstehen dieser Anlage das Geld bedauerte, das aufgewandt worden war, „um die schöne und edle Einfachheit des Ortes zu verderben" und den Wunsch nicht zu unterdrücken vermochte, „diese Spuren des etwas gothischen (!) Geschmacks des Markgrafen Friedrich verschwinden zu lassen".[1]

Das unterhalb der Orangerie liegende sog. obere Bassin enthält eine Reihe von Wasserspielen mit den üblichen Flussgöttern, Meerjungfrauen und Seeungeheuern, ebenfalls nach St. Pierre's Plänen ausgeführt[2] hauptsächlich von den Bildhauern Johann Gabriel Ränz, Schnegg, Grüner, Neuhäuser und dem Bamberger Hofbildhauer Martin Mutschelle.[3] Um das Bassin zog sich einst

bald (1758) als zu schwer wieder entfernt und durch einen von Mutschler (Mutschelle) in Nürnberg aus Holz gefertigten Phoebus ersetzt, den «Schuh in Bayreuth gar zu gerichtet» hat (Füssel II, S. 79); diese Statue soll dann von den Franzosen nach Paris entführt worden sein. Der Bildhauer Franz Schuh arbeitete 1788 auch für die Kirche zu Gesees. (Hübsch, Gesees S. 53.)

[1] v. Fahrmbacher, Die Provinz Bayreuth unter französischer Herrschaft. («Statistique» des franz. Intendanten der Provinz Camille de Tournon.) Wunsiedel 1900. S. 12.

[2] Füssel, II, S. 76.

[3] Leitschuh, Franz Ludwig von Erthal. Bamberg 1894. S. 101.

eine geschnittene Laubhecke mit runden Nischen, in denen 18 grosse Vasen standen mit viel gerühmten Reliefdarstellungen aus dem Sagenkreis des klassischen Altertums, nach Richters Zeichnungen angefertigt; sie sind heute ebenso verschwunden, wie all der andere reiche plastische Schmuck der ausgedehnten Gartenanlagen. Erhalten blieben, ausser den Figuren des sog. unteren Bassins, die analog denen des oberen gebildet sind, nur noch die beiden „kolossalischen“ Statuengruppen gegenüber der Orangerie, den Raub der Sabienerinnen darstellend, ebenfalls nach St. Pierre's Entwürfen recht flott von Schnegg und dem jüngeren Ränz gefertigt (1750—52).[1]

Mit dem gleichen Geschick, mit dem St. Pierre die Orangerie in die landschaftliche Umgebung hineinzukomponieren verstand, wusste er auch das ganze umliegende Gebiet in die künstlichen Anlagen einzubeziehen, so zwar, dass ein Teil der landschaftlichen Szenerie mit ihren prächtigen Laubwäldern unangetastet blieb, andere weniger reizvolle Partien sich den strengen Regeln französischer Gartenkunst anbequemen mussten.[2] Diese letzteren Anlagen sind heute fast alle vollständig verschwunden, besonders da die ganze Eremitage unter Markgraf Alexander, dem Nachfolger Friedrichs, eine recht glückliche Umänderung im englischen Sinne erfuhr. Die anderen Partien, die bereits unter Markgraf Friedrich parkähnlich belassen wurden, zeigten schon damals eine entschiedene Hinneigung zu dem späterhin so beliebten sentimentalen englischen Geschmack. Allenthalben im Walde verstreute Eremitenhäuschen aus Baumrinde, in denen, wie einst Georg Wilhelm in den Felsenzellen, der Markgraf mit seinem Hofstaate zeitweise als Einsiedler hauste; ein steinernes Theater, als Ruine gedacht mit dem natürlichen Waldhintergrund, das im Jahre 1749 ebenfalls von St. Pierre errichtet wurde.[3] Ueberall zwischen den Bäumen wieder kleine künstliche Wasserfälle, Gartenhäuschen mit phantastischer Architektur, wasserrieselnde Grotten, ein Tempel des Stillschweigens,[4] künstliche Ruinen und

[1] Füssel, II, S. 72.
[2] Plan der Gesamtanlage (nach einer Zeichnung v. F. C. Birner in Bayreuth) im Hand- und Addressbuch für den Obermainkreis 1819. II.
[3] Heinritz, Denkwürdigkeiten S. 64.
[4] Füssel, II, S. 39.

ähnliche uns jetzt kindlich anmutende Ueberraschungen und Spielereien, die nach dem Tode Lenôtres, des grossen Gartenmeisters, mit dem eintretenden Verfall seiner Kunst allgemein wurden und nur die rasche Verbreitung der englischen Richtung, der „mit eigenen Mitteln geschmückten Natur“ beschleunigten. Sogar eine Nachbildung von Vergils Grabmal liess die Markgräfin durch Gontard nach ihrer Rückkehr aus Italien errichten, einen Bau, unter dessen Säulen die Fürstin ihren Lieblingshund Folichon begrub[1] und der bald zu dem Bonmot: „tombeau de chien, chien de tombeau“ Anlass gegeben hat.[2]

Die Seitenflügel der ausgedehnten, von St. Pierre um das obere Bassin errichteten Gebäude, ursprünglich zur Aufnahme der Orangerie bestimmt, wurden bald zu Wohnräumen eingerichtet. Ihre Dekoration jedoch, an der besonders Martino Petrozzi[3] aus Mailand, ebenso wie Bossi vorher in Würzburg thätig,[4] und der „Hof- und Landstuccator“ Albini[5] beteiligt waren, zog sich noch eine Reihe von Jahren — vielleicht sogar bis über Friedrichs Regierungszeit — hinaus und trägt noch mehr als die der alten Eremitage fast überall das Gepräge des spätesten Rokoko.

Allenthalben die hängenden Blumenranken der Spätzeit, zum Teil mit äusserster Feinheit ausgeführt, wie z. B. die raffiniert zierlichen Vergissmeinnichtguirlanden des vierten Zimmers im rechten Flügel. Am weitesten wird der Naturalismus jedoch in dem sog. Gartenzimmer getrieben, das eine hölzerne Laube im Freien vorstellen soll. Zwischen den Stäben des Seitengitters, das durch zwei Gatterthüren abgeschlossen wird, scheint der blaue Himmel durch, die Decke — ebenfalls als freier Raum gedacht — wird belebt von Vögeln und Schmetterlingen; in der Mitte ein Springbrunnen, an den Ecken künstliche Grotten aus Bergkrystall und Tuffstein mit plätscherndem Wasserfall und an beiden Langseiten vollständig naturalistisch gebildete Bäume, mit Früchten

---

[1] Füssel, II, S. 53; der hier genannte Graf Contar ist gewiss niemand anders als der nachmalige Bauinspektor Karl Ph. Chr. Gontard.

[2] Vehse, S. 118.

[3] Address-Calender (genannt 1750—1764).

[4] Stamminger, S. 229.

[5] «Address-Calender» (genannt 1750—1764); von ihm soll besonders das zweite Zimmer des rechten Flügels stukkiert sein. (Füssel, II, S. 82).

und Blättern aus Gips, dazwischen Aeffchen, Papageien und anderes Getier, alles aufs sorgsamste modelliert und bemalt Natürlich fehlt auch hier nicht das unvermeidliche chinesische Zimmer mit seinen Papiertapeten; ein anderer Raum ist mit eingelassenen Landschaften aus den reizvollsten Gegenden des Fürstentums, dem Fichtelgebirge und der fränkischen Schweiz dekoriert, Oelbildchen, die meist von dem Bauinspektor Richter selbst gemalt wurden.

Auffallend dagegen sticht von dieser Dekoration der beiden Längsflügel die Ausstattung des Sonnentempels ab, der als Mittelpunkt der ganzen Anlage naturgemäss auch den prunkvollsten Schmuck erhielt. Acht Säulen aus grauem italienischen Marmor mit metallener Basis und vergoldeten korinthischen Kapitälen tragen die weisse Kassettenkuppel, die mit goldenen Rosetten geziert ist. Goldene Adler in wechselnder Gestalt beleben den grauen Marmorfries des stark verkröpften Gebälkes, auf dem selbst wieder Petrozzis anmutige Putti aus weissem Marmor sitzen, durch goldene Ranken mit einander verbunden. Wir werden später nochmals auf diese imposante Dekoration zurückzukommen haben.

Vorbildlich für diese Anlagen auf der Eremitage waren die Einrichtungen gewesen, die von der Markgräfin kurz vorher getroffen worden waren, um die herrlichen Waldungen, die das alte Waltpotenschloss Zwernitz (südwestl. von Bayreuth) umgaben, mit ihren uralten Buchen, ihren Quellen und Felstrümmern zu einem Buen-Retiro umzugestalten.

Schon der in der Nähe zu Woonsees geborene Gelehrte Friedrich Taubmann hatte in seinen Gedichten[1] in dieser Gegend viel Aehnlichkeit mit Ithaka (!) gefunden. Der General von Diemar, der kurz vorher in seinem Schlosse Deberndorf im Kleinen auch eine Eremitage geschaffen haben mochte, soll den Markgrafen gelegentlich einer Jagd auf den Platz und seine Beziehungen aufmerksam gemacht haben (1744); Sanspareil wurde der Ort dann genannt durch ein fürstliches Dekret vom 15. September 1746 nach dem angeblichen Ausruf einer Hofdame.[2] Ebenfalls nach St. Pierre's Plänen war dort schon im Jahre 1744 ein „morgenlän-

[1] Schediosmata poetica innovata. Wittenberg 1610, p. 350—355.
[2] Finckenscher, Beschreibung von Sanspareil. MS. im Privatbesitz.

disches“ Gebäude aus Tuffsteinen errichtet worden, dem sich bald das sog. Markgrafen- und das Burggrafenhaus anschloss. Ein breiter Rasenplatz mit Zwergalleen und einem vertieften Blumenparterre nahm den Raum in der Mitte zwischen den Gebäuden ein.

Das „morgenländische“ Haus ist ein einstöckiger Bau mit originellem Grundriss; um einen kleinen Hof sind die einzelnen Zimmerchen gruppiert, die ihrerseits wieder in einen achteckigen Kuppelraum münden. Das Aeussere ist ganz schmucklos, ebenso wie das der einfachen Seitenbauten, die im rechten Winkel zum Hauptgebäude [1] freistehend, heute teilweise zerstört oder doch sehr verwahrlost sind. Von der Innenausstattung hat sich auch nur die Deckendekoration des Kuppelsaales im Mittelbau erhalten, die mit ihren zarten Rocailleranken das zierlichste ist, was die Stukkotechnik überhaupt hervorzubringen vermag.

Von Interesse ist weiterhin hier noch die Anlage des Parkes, wo alles an des Dulders Odysseus Irrfahrten und seine Rückkehr nach Ithaka erinnerte. Da gab es ein „Ulixes-Monument“, einen Dianafelsen, die Grotte der Calypso, einen Felsen der Liebe, die Höhle des Vulkan, ein Monument der Penelope und eine Mentorsgrotte und endlich ebenso wie auf der Eremitage ein steinernes Theater mit landschaftlichem Hintergrund, im Jahre 1748 errichtet, auf dem meist Vorstellungen aus dem damals so beliebten Telemach Fénelons gegeben wurden.

Für das empfindsame Gemüt wurden dann die Steintrümmer zu fürchterlichen Felsen, die Felsspalten zu grauenerregenden Abgründen, „eine von der Kunst glücklich unterstützte Natur, so reich an Mannigfaltigkeiten, romantisch überladen, schauererregend und die gefühlvolle Seele erhebend“, wie ein zeitgenössischer Schriftsteller sich bezeichnend ausdrückt. [2] Hier wie dort auf der Eremitage ein teilweise selbständiges, wenn auch nicht immer glückliches Weiterdenken des Gedankens von Marly und seiner gesuchten Einsamkeit, in die sich einst der Sonnenkönig zurückgezogen hatte, als er der rauschenden Festlichkeiten seines Versailler Hofes überdrüssig geworden war.

[1] Abbildungen nach den schlechten Stichen des jüngeren Köppel bei Geiger, Sanspareil, ein vergessener Lustort aus der Markgrafenzeit. A.O. 1900. S. 1 ff.

[2] Füssel, I, S. 96 ff.

Die dritte bedeutendere Schöpfung St. Pierre's, neben dem Opernhaus in Bayreuth und der Orangerie auf der Eremitage, ist das neue Schloss zu Bayreuth.

Am 26. Januar 1753 war die alte Residenz, die grösstenteils von Dieussart errichtet worden war, durch vielleicht nicht absichtloses Verschulden des Markgrafen selbst ein Raub der Flammen geworden; unversehrt blieben nur die beiden erst unter Georg Wilhelm angefügten Flügel gegen die Stadt.

Sofort nach dem Brande beschloss Friedrich die Erbauung eines neuen Schlosses; als Platz für dasselbe wählte man eine Stelle ausserhalb der alten Stadt, auf der schon von Markgraf Christian ein Hofgarten und eine Rennbahn angelegt und die kurz vorher den Reformierten zum Bau einer Kirche angewiesen worden war.[1] Die erforderlichen Mittel wurden durch eine „Generalcapitation" aufgebracht, wobei weder „hohe noch niedrige, geist- und weltliche, Civil- oder Militärbediente, wes Standes und Würden sie auch seyn, so wenig als die Bürger und Bauern eximiret" waren.[2] Schon Anfang Februar 1753 überreichte St. Pierre Pläne und Kostenanschläge, bei deren Ausarbeitung er hauptsächlich von seinem „Condukteur" Gontard unterstützt worden war;[3] den technischen Teil der Ausführung leitete wohl der damalige Hofbaumeister Prell.[4] Ende November 1754 war das Schloss im grossen und ganzen fertig gestellt,[5] also in nicht einmal zwei Jahren, für den grossen Bau gewiss eine recht kurze Zeit.

Die dreistöckige einfache Fassade setzt nur im Mittelrisalit zu einer etwas reicheren architektonischen Gestaltung an; und hier treffen wir überraschender Weise wieder ganz genau auf dasselbe Dekorationsschema wie beim Opernhaus, ein Umstand, der sonderbarer Weise noch Niemand aufgefallen ist und der wieder die Zuteilung der Fassade des Opernhauses an St. Pierre rechtfertigt. Auch hier das gequaderte Untergeschoss mit seinen drei Eingängen,

---

[1] Bayreuth, Bibliothek des historischen Vereins von Oberfranken. MS. 27. fol. 8.

[2] Cam. A. Generalia fasc. I, 1.

[3] Bayreuth, Archiv des historischen Vereins von Oberfranken. Kollektanea zur Geschichte der Stadt Bayreuth, (XI—XIX).

[4] Address-Calender (erwähnt von 1753 ab).

[5] Cam. A. Generalia fasc. I, 1.

von denen allerdings jetzt zwei zugesetzt sind; auch hier der Balkon auf denselben Konsolen wie am Opernhaus, und genau dasselbe System korinthischer Säulen, zwischen denen die zwei Stockwerke einnehmenden Fenster des Hauptsaales gestellt sind, die in ihrem Rahmen von jonischen Halbsäulen wieder an palladianische Motive erinnern; auch hier die den Mittelrisalit abschliessende gleichgezeichnete Attika mit ihrem Figurenschmuck. Ebenso entspricht die Bildung des ganzen Details, wie die Form der Kartuschen über den Fensterbogen, die Profilierung der Fensterrahmen u. a. vollständig der des Opernhauses.

Die stattliche Einfahrt ruht auf gekuppelten Säulen; rechts und links schliessen sich die dreimal gebrochenen Aufgänge zum Hauptstockwerk an. In üblicher Weise liegt der die ganze Breite des Mittelrisalits beanspruchende Hauptsaal in der Achse des Gebäudes; auch die weitere Grundrissgestaltung ist die herkömmliche, französischer Sitte entsprechend, nur etwas verschoben durch die Einbeziehung älterer Bauteile. Die Enfilade der einzelnen Zimmer ist im grossen und ganzen streng gewahrt: die so beliebte grottierte Sala terrena ist nicht vergessen, auch die kleinen versteckten Nebenzimmerchen, die „escaliers dérobés", Thüren, in denen man sich zum Lauschen verstecken kann und ähnliche raffinierte Erfindungen eines gewiegten Hofarchitekten. Auffallend jedoch und wohl durch die etwas übereilte Herstellung erklärlich ist die Thatsache, dass nur der linke Flügel des Schlosses, der Fassade entsprechend, dreistöckig ausgebaut ist; der rechte Flügel hat durchaus nur zwei Stockwerke und schliesst hinter der lediglich des gleichmässigen Eindrucks wegen dreigeschossigen Westmauer mit einem schiefen Dache ab.[1]

Der reiche Innenschmuck des Schlosses, das heute noch bei Gelegenheit fürstlicher Besuche als Absteigequartier dient, ist grösstenteils heute noch sehr gut erhalten. Die Dekoration des Festsaales ist die hier immer noch beliebte ‚à l'italienne'. Paarweis gestellte korinthische Pilaster auf grauem Marmorgrund gliedern die Wände; im Gebälk der Brandenburger Adler abwechselnd mit Kränzen in den Metopen. Die mächtige Hohlkehle,

[1] Vgl. Abbildung (nach einer Planzeichnung beim k. Hofbauamt München).

die von der Wand zur Decke überleitet, ist ausgefüllt mit den schön gezeichneten Darstellungen der vier Elemente in vergoldetem Flachrelief, noch an die besten Werke der Frühzeit erinnernd. Das Deckenbild, einst von Wunder gemalt, [1] ist jetzt leider übertüncht.

Die sich dem Hauptsaal zu beiden Seiten in einer Flucht anschliessenden Zimmer zeigen in ihrer Innendekoration, besonders im rechten Flügel des Gebäudes, fast alle die für die Spätzeit des Rokoko so charakteristischen Blumenranken, Früchte, Vögel und ähnliche vollkommen naturalistische Bildungen, wie wir sie schon in der zweiten Dekorationsperiode des Ansbacher Schlosses und auf der Eremitage kennen gelernt haben. Hervorheben möchte ich hier den sog. Gartensalon, der in ähnlicher Weise wie auf der Eremitage eine Laube darstellt, an deren Gitterwerk sich Blumen und Schlinggewächse, in den natürlichen Farben gehalten, in die Höhe ranken; Hintergrund und Decke auch hier als freier Himmel behandelt, von Vögeln und Schmetterlingen bevölkert. Teilweise wurden diese Zimmer erst vor wenigen Jahren unter Papiertapeten und eingezogenen Holzdecken aus der Blütezeit des Zopfes wieder ans Tageslicht gebracht und in recht verständnisvoller Weise restauriert.

Andererseits finden sich auch hier wieder einige Räume, deren Dekoration noch an ältere Vorbilder gemahnt, vor allem die niederen Zimmer des dritten Stockwerkes; von diesen ist besonders gleich das erste des rechten Flügel zu erwähnen, an dessen Plafond sich Amoretten in munterem Spiel tummeln und balgen, alles äusserst flott in ganz flachem Relief ausgeführt. Natürlich fehlen die unvermeidlichen Chinesen auch hier nirgends. Der interessanteste Raum ist jedoch das Speisezimmer an der Gartenseite des linken Flügels. Der ganze langgestreckte Raum ist bis zur Decke mit Vertäfelungen aus Cedernholz versehen, die an der langen Rückwand durch flache Nischen, den gegenüberliegenden Fensteröffnungen entsprechend, gegliedert werden. Zwischen die einzelnen Nischen sind nun ebenfalls aus Cedernholz gefertigte Palmen gestellt, deren Stämme die natürliche Struktur und Farbe des Holzes zeigen, während die sorgfältigst ge-

[1] Meusel, Museum II, S. 88.

schnitzten Baumkronen stark vergoldet sind. Die Decke ist auch hier wieder himmelblau gehalten, von Vögeln, kleinen Drachen und ähnlichen Tierchen belebt. Der Gesamteindruck des ganzen Raumes ist ein ebenso origineller, wie vornehmer, und wird besonders gesteigert durch das schöne dunkle Braun des Cedernholzes, das wohlthuend durch die reiche Vergoldung gehoben wird.

Die Ausführung der Stukkaturen war wohl auch hier wieder Petrozzi und seinem Landsmann Albini übertragen worden; wenigstens waren beide Meister damals noch als „Hof- und Landstuccatores“ in Diensten.

Hinter dem Schlosse breitet sich der ziemlich umfangreiche Hofgarten aus, der schon früher angelegt, im Jahre 1756 von Markgraf Friedrich vergrössert wurde; der geplante riesige Obelisk in der Mitte der ganzen Anlage kam jedoch nicht zur Ausführung. Durch Markgraf Alexander wurde der Hofgarten 1789 unter Beibehaltung der ursprünglichen Alleen in ziemlich nüchterner Weise von dem aus Sachsen berufenen Hofgärtner Oertel in englischem Geschmack umgestaltet.[1]

Neben diesen seinen drei Hauptwerken errichtete St. Pierre im Auftrag seines Fürsten noch eine Reihe weiterer Gebäude in Bayreuth und Umgebung. Besonders hervorzuheben dürfte neben dem bereits ausführlicher besprochenen Sanspareil das Schloss Himmelkron sein. Der dortige, schon von Georg Wilhelm angelegte Bau musste in den Jahren 1748—49 einem Neubau St. Pierre's weichen.[2] Er besteht aus dem heutigen Südflügel und einem Querbau und ist im ganzen recht schmucklos; nur die Hauptfassade wird schlicht durch ein System toskanischer Pilaster gegliedert. Das Innere ist fast gänzlich zerstört; auch die umfangreichen Anlagen, ebenfalls im Stil der Eremitage, mit der 1744 erbauten Schanze, der 1749 begründeten Menagerie[3] und ähnlichen Einrichtungen sind heute vollständig verschwunden.

Auch zwei der grösseren Kirchenbauten der Hauptstadt verdanken St. Pierre ihr Entstehen. Als es galt, die alte baufällige

[1] Bayreuth, Archiv des historischen Vereins von Oberfranken. Kollektanea zur Geschichte der Stadt Bayreuth (XI—XIX).

[2] Cam. A. Himmelkron fasc. II, 8.

[3] Cam. A. Himmelkron, fasc. V, 37.

Spitalkirche, die 1576 von einem Meister Jörg errichtet worden war,[1] im Jahre 1748 durch einen Neubau zu ersetzen,[2] wandte man sich ebenfalls an den vielbeschäftigten Hofarchitekten.

St. Pierre's Kirchenfassade zeigt jedoch abweichend von seinen sonstigen Profanbauten eine etwas barocke Komposition. Die Front der an zwei Seiten angebauten Kirche wird gegliedert durch ein System jonischer Pilaster auf hohem Sockel, zwischen welche die grossen, im Rundbogen geschlossenen Fenster eingestellt sind, und abgeschlossen durch einen geradlinigen Giebel mit dem „Auge Gottes“, der vor eine figurengeschmückte Attika gestellt ist. Hinter derselben wächst ziemlich unlogisch ein sich in zwei Stockwerken aufbauender Turm hervor, eine Anlage, wie sie sich besonders häufig in Belgien findet. Die Decke des sonst ganz einfachen quadratischen Innenraumes schmückt ein Freskogemälde, das wir wegen seiner Uebereinstimmung mit den Bildern in der bereits erwähnten Kirche zu Bindlach, die von Wunder gemalt wurden, ebenfalls dem damaligen Hofmaler zuschreiben dürfen.

Etwas einfacher und akademischer in der äusseren Architektur ist die Schlosskirche gehalten, die an Stelle der 1753 abgebrannten alten Hofkapelle wohl ebenfalls von St. Pierre errichtet wurde; erst am 26. März 1756 wurde sie eingeweiht.

Das Aeussere ist grossenteils nur durch Lisenen gegliedert; die dekorativen Details harren dort, wo sie zu etwas reicherer Gestaltung ansetzen, wie am Portal im Innenhof, heute noch der Vollendung. Im Innern ein weiter, für die Anforderungen des protestantischen Gottesdienstes berechneter Predigtsaal mit rings umlaufenden Emporen. Die Deckengemälde, ebenfalls von Wunder,[3] sind jetzt übertüncht und in neuester Zeit durch recht komisch wirkende Wolkenbildungen ersetzt worden, während sich die hübschen Stukkrahmen erhalten haben, die noch als Vorbild für die Dekoration der fast 30 Jahre jüngeren Kirche zu Bindlach dienten.[4] Unter der Orgelempore der heute den Katholiken eingeräumten

---

[1] Heller, Handbuch S. 26.
[2] Heinritz, Bayreuth S. 45.
[3] Meusel, Museum II, S. 88 ff.
[4] Abbildungen bei Roeser.

Kirche stehen in schmuckloser Gruft die Sarkophage Friedrichs „des Vielgeliebten“, seiner ersten Gemahlin und seiner einzigen Tochter.

Neben Residenzschloss und Hofkirche und anderen ähnlichen Schöpfungen baute St. Pierre auch eine Reihe künstlerisch weniger ausgezeichneter Gebäude, die nur erwähnt werden sollen, um das Bild der Thätigkeit des tüchtigen Architekten zu vervollständigen. Nach seinen Plänen entstand schon im Jahre 1744 das reformierte Schulhaus und Pfarrhaus,[1] zwei Gebäude, die später in das sog. neue Schloss mit einbezogen wurden; weiterhin die reformierte Kirche, die erst 1756 eingeweiht wurde. Für die Katholiken Bayreuths, denen Markgraf Friedrich ein Konzessionsdekret am 23. Dezember 1745 ausgestellt hatte,[2] errichtete St. Pierre in den Jahren 1746—1749 eine kleine, jetzt profanierte Kirche. Auch das riesige Reithaus in der Nähe des neuen Schlosses 1748 bis 1749 erbaut,[3] verdankt ebenso wie das vormalige Lazareth in St. Georgen (1752—53) St. Pierre seine Entstehung.[4]

Bei einer weiteren Schöpfung des Markgrafen Friedrich war St. Pierre ebenfalls, wenigstens für einige Zeit, der ausführende Architekt. Das von Georg Wilhelm erbaute Jagdschloss Tiergarten sollte nämlich durch eine lange Allee mit der Hauptstadt verbunden und zu diesem Zweck an der alten Stadt eine neue Strasse mit prächtigen Gebäuden geschaffen werden. Schon als Erbprinz hatte Friedrich die Anlage beschlossen (1733) und gleich bei seinem Regierungsantritt reiche Baugnaden erlassen; der frühe Tod des damaligen Bauinspektors Graël hinderte jedoch die Ausführung des geplanten Unternehmens. Erst unter St. Pierre's Leitung begann dort die eigentliche Bauthätigkeit (1749), indem man die alten Häuser auf dem sog. Gänshügel einzureissen anfing.

Von den in der jetzigen Friedrichstrasse aufgeführten Bauten sind besonders die beiden Häuser Nr. 2 und Nr. 7 hervorzuheben, deren Zuteilung an St. Pierre, wenn auch urkundlich nicht beglaubigt, wohl kaum auf Widerspruch stossen dürfte. Das erstere, 1753 bis 1754 im Auftrag des Markgrafen für den

[1] Cam. A. Bayreuth, fasc. VII, 49, fol. 19.
[2] Heinritz, Bayreuth S. 47.
[3] Cam. A. Bayreuth fasc. II, 2.
[4] Cam. A. Bayreuth fasc. II, 1 a.

geheimen Camerier Johann Sebastian Liebhard errichtet,[1] gehört zu den schönsten Gebäuden der Stadt. Ein dreistöckiger Mittelbau mit stattlichem Eingang ist mit den beiden kleineren Nebenbauten durch einstöckige Seitenflügel verbunden, die mit ihrer Dekoration von dorischen Säulen, ihrer Attikabekrönung und ihren Figuren dem Ganzen einen überaus prächtigen Charakter verleihen, ganz im Sinne grösserer französischer Schlossbauten, eine der reizvollsten Schöpfungen St. Pierre's.

Etwas einfacher ist das gegenüber liegende Haus des fürstlichen Ministers Fritz von Ellrod (Nr. 7), ein zweistöckiges Gebäude mit kräftigem Hauptgesims, zu beiden Seiten des Thores ein Vorbau dorischer Säulen mit Attikaaufsatz und Figurenschmuck. Diese und ähnliche Gebäude sind es vielleicht, die Sighart verleitet haben, von „einer Fülle köstlicher Renaissancehäuser“ in Bayreuth zu sprechen; denn aus der eigentlichen Renaissanceperiode hat sich hier kein einziges, nur irgendwie ausgezeichnetes Gebäude erhalten.

Elf Jahre hatte St. Pierre die ganze Bauthätigkeit am Hofe zu Bayreuth geleitet und damit während dieser Zeit seiner künstlerischen Richtung dort zum unbestrittenen Sieg verholfen; durch seine umfassende Thätigkeit hat er sich ein bleibendes Verdienst für die heutige Gestaltung der Stadt erworben. Auffallender Weise scheint er jedoch mitten in seinem eifrigsten Schaffen noch im Laufe des Jahres 1754 von seiner Stellung als Hofbauinspektor zurückgetreten zu sein;[2] vielleicht konnte er auch infolge hohen Alters die an ihn gestellten Anforderungen nicht mehr erfüllen und war damals schon krank, denn er stirbt bereits zwei Jahre später (1756).[3]

Noch während des Schlossbaues hatte Markgraf Friedrich auf Wunsch seiner Gemahlin mit einem zahlreichen Gefolge eine Reise nach Italien unternommen; in Kolmar traf man mit Voltaire zusammen und besuchte dann alle Kunststätten Italiens, wobei verschiedene kleine Kunstsammlungen erworben wurden.[4] Diese Italienreise ist

[1] Reitzenstein, Die Burggüter und Freihäuser in der Stadt Bayreuth. A.O. 1881. S. 79.
[2] Der Address-Calender auf d. J. 1755 erwähnt St. Pierre nicht mehr.
[3] Heinritz, Beiträge S. 104.
[4] Heinritz (Markgraf Friedrich II, S. 9) teilt mit, dass die Markgräfin damals für mehr als 20000 fl. das berühmte Polignacsche Anti-

insofern von hoher Bedeutung, als sie der Hauptanlass zu einer neuen grossangelegten Schöpfung Friedrichs wurde. Kaum nach Hause zurückgekehrt, verwirklichte der Fürst den bereits unterwegs gefassten Plan, in seiner Residenz eine „Akademie der freien Künste“ ins Leben zu rufen. Mit der Einrichtung derselben wurde der bayerische Hofbildhauer Wilhelm Groff betraut, der seine Anordnungen nach dem Muster der römischen Akademie traf;[1] am 12. Mai 1756, dem Geburtstag des Fürsten, wurde das neue Institut feierlichst eröffnet.

In einem stattlichen Haus in der Friedrichsstrasse wurden alle bereits schon früher vorhandenen, ebenso wie die erst von der Reise mitgebrachten Statuen, Modelle, Handzeichnungen, Kupferstiche vereinigt und ein Lehrerkollegium für die neue Anstalt gewonnen.

Zum Protektor der Akademie, die den gesamten künstlerischen Bestrebungen am Hofe Friedrichs eine gewisse einheitliche Richtung geben und sie in zielbewusster Weise weiter führen sollte, wurde Louis Alexandre de Riquetti, Graf von Mirabeau, „Maltheserritter, hochfürstlich brandenburgischer geheimer Rat, Oberkammerherr, Oberbau- und des Zuchthauses Direktor“[2] ernannt, ein Onkel des berühmten Philosophen,[3] den der Markgraf erst auf seiner Reise in Avignon kennen gelernt hatte; die Stelle eines Direktors wurde dem Kammerherrn Friedrich Wilhelm von Chevallerie aus Veltheim (Wolffenbüttel), der sich auch als Maler bethätigte,[4] übertragen. Als „Vorsteher“ fungierte der Bauinspektor Rudolf Heinrich Richter, der „zugleich mit in der Malerei und Zeichenkunst Anweisung geben musste.“

Neben einigen anderen Beamten waren noch als „Professores und Lehrer in den Künsten und Wissenschaften“ angestellt

quitäten-Kabinet erstanden und ihrem Bruder zum Geschenk gemacht habe. Die Ankäufe, die von der Markgräfin gemacht wurden, können sich jedoch höchstens auf Ueberbleibsel dieser berühmten Sammlung erstreckt haben, denn der Grundstock derselben war schon im Jahre 1742 in den Besitz des Königs übergegangen. (Seidel, Friedrich der Grosse als Sammler von Gemälden und Skulpturen. Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen. Berlin 1892, XIII, S. 198.)

[1] Spiess III, S. 94.
[2] Ebenda, S. 92.
[3] Loménie, Les Mirabeau. Paris 1879, I, S. 127 ff.
[4] Heinritz, Beiträge S. 105.

M. Wolfgang Gräfenhahn in der Mathematik, der Italiener Hieronymus Bon in der Baukunst und Perspektive,[1] der Hofbildhauer Johann Schnegg, Karl Johann Georg Reuss aus Erlangen in der Malerei und Zeichenkunst,[2] sowie endlich der Bildhauer und „Formengüser" Johann Georg Schleunig.[3]

Eine teilweise Aenderung erhielt dieser Personalbestand bald durch Mirabeaus Tod am 29. Juli 1761.[4] Jetzt übernahm der Markgraf „zum offenbaren Beweise, wie sehr Ihnen die Aufnahme dieser Akademie an Herzen liege", selbst das Protektorat, während der Kammerherr Chevallerie mit Erlass vom 14. August 1761 zum „Direktor und Chef" ernannt wurde. Richter erhielt ausserdem den Titel Rektor, für Bon trat der Ingenieurhauptmann Karl Philipp Christian Gontard als Lehrer „in der Bau- und Perspektivkunst" ein, während als „Academiciens ordinaires" noch Silverio de Lelis, „Directeur de Mosaique", und der „Graveur de la Cour" Bartholomeo Folin[5] aufgenommen wurden.[6]

Seine neue Stiftung unterstützte der Fürst mit regstem Eifer; er besuchte selbst die Lehrstunden, die vollständig unentgeltlich für Jedermann gehalten wurden, fast täglich und unterwies sogar eigenhändig die Anfänger im Zeichnen und Aquarellmalen. Auch leitete er persönlich die jährlichen Preisverteilungen.

Das Schicksal jedoch, das einst Mengs der jungen Bayreuther Akademie vorausgesagt hatte, sollte gar bald in Erfüllung gehen, wenn es auch hauptsächlich andere Faktoren waren, als die, denen der Hofmaler Karls III. den verderblichsten Einfluss zugeschrieben

[1] Aus Bologna; vorher erster Theatermaler in Petersburg. Fiorillo, Versuch einer Geschichte der bildenden Künste in Russland. (Kleine Schriften artistischen Inhalts. II. Bd. Göttingen 1806. I, S. 46.)

[2] Später zu Erlangen, dann zu Nürnberg «wegen seines starken Saufens ganz armseelig». (Schad, S. 195.) Nicht zu verwechseln mit dem Hofmaler Johann Konrad Reuss (vgl. unten S. 228).

[3] Aus Pottenstein in Oberfranken gebürtig. «Kirchenbuch oder Verzeichnis derjenigen Personen, welche bei der Hofgemeinde allhier zu Bayreuth getauft und kopuliert worden etc.» (1728—1762) beim K. Dekanat Bayreuth.

[4] Spiess III, S. 92.

[5] Kupferstecher aus Venedig, ein Schüler von Lorenzo Zucchi (Schad, S. 172). Er stach Pavonas Porträt des Markgrafen (vgl. unten S. 230 Anm. 1).

[6] Alle Angaben nach Spiess III, S. 92 ff.

hatte, der Mangel nämlich an Geld, Lehrern und Schülern.[1] Denn solange Markgraf Friedrich lebte, wurde das Institut reichlich mit Geldmitteln gefördert; Lehrer weiterhin waren wenigstens für die doch immer etwas bescheidenen Verhältnisse, aus denen heraus die neue Anstalt in Bayreuth entstanden war, ebenfalls genügend vorhanden, sodass jedes Fach entsprechend besetzt werden konnte und auch Schüler fanden sich gleich anfangs in Menge.

Zu diesen zählen nicht wenige Künstler, die sich auch in weiteren Kreisen einen guten Namen zu schaffen verstanden haben. So vor allem Georg Christian Unger, der 1743 zu Bayreuth geboren,[2] der dortigen Kunstakademie seine erste Ausbildung verdankte. Nach dem Tode seines Fürsten ging er im Jahre 1763 nach Berlin und hat dort als Bauinspektor[3] im Dienste des preussischen Königs nicht wenig zu dem künstlerischen Aufschwung der Stadt in der letzten Regierungszeit des grossen Friedrich beigetragen.

Nicht unbekannt ist ferner Domenicus Fiorillo, der am 13. Oktober 1748 zu Hamburg geboren, seinen ersten Unterricht (seit 1759) ebenfalls an Friedrichs Akademie empfing und später als Kupferstecher und Zeichenmeister an der Universität Göttingen, sowie durch verschiedene „artistische“ Schriften sich einen Namen gemacht hat.[4]

Zu erwähnen wären weiterhin noch als Schüler der Bayreuther Akademie der sonst unbekannte Neukamm[5] (geb. zu Bayreuth um 1745, gest. um 1780), sowie der in Hof geborene Maler Johann Christian Philipp Tretscher, der später nach Dresden ging,[6] und Johann Rudolf Heinrich Richter, der Sohn des Bauinspektors, (1748 zu Bayreuth geboren, gest. 1810), ebenfalls später in preussischen Diensten;[7] der Schüler des Hofmalers Reuss, Konrad Geiger, der Maler Johann Leonhard Hoffmann (geboren 1740 zu Neustadt a. A.), später in Erlangen (1768—1775) und Leipzig thätig,[8] Friedrich Kirsner,[9] (zu Bayreuth 1748 geboren, gest. 1789

[1] Brief an Guibal (1756). Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste. IV, S. 197, Anm. h.
[2] Nagler, Künstlerlexikon.
[3] Meusel, Lexikon I, S. 148.
[4] Meusel, Lexikon II, S. 40. Vgl. auch Fiorillo IV, S. 196.
[5] Meusel, Museum XV, S. 108.
[6] Nagler, Künstlerlexikon.
[7] Nagler, Künstlerlexikon.
[8] Meusel, Lexikon II, S. 84.
[9] Nagler, Künstlerlexikon u. Meusel, Lexikon II, S. 97.

zu Augsburg), Miniatur- und Porzellanmaler zu Ludwigsburg, endlich der Maler Amand Andreides,[1] späterhin am Braunschweiger Hofe, und sicher noch eine Reihe anderer strebsamer Künstler, deren Namen festzustellen dem günstigen Zufall überlassen bleiben muss, der die bis jetzt verschollenen Akten der Kunstakademie wieder auffinden lässt.

Auch die nicht beim Hofbauamt oder an der Akademie angestellten Künstler, die damals sich noch in Bayreuth aufhielten, standen alle in mehr oder weniger innigen Beziehungen zum Hofe.

Der thätigste und erfolgreichste unter den Malern, die zu dieser Zeit für den Markgrafen arbeiteten, war ohne Zweifel Wilhelm Ernst Wunder (geboren 11. Mai 1713 in Kranichfeld), der ein Schüler seines Vetters, des weimarer Hofmalers Rentsch, am 5. Februar 1739 Hof- und Kabinettmaler Friedrichs wurde[2] und fast alle Gebäude seines Fürsten mit seinen Freskomalereien schmückte, so besonders den Audienzsaal des neuen Schlosses zu Bayreuth, das Opernhaus, den Lustsaal im Schloss Fantasie, ferner die Schlosskapelle zu Bayreuth, die Kirchen zu Bindlach, Drossenfeld u. a. Er starb zu Bayreuth am 20. Juli 1787;[3] ein Sohn von ihm ist vielleicht der 1785 genannte wohl sehr unbedeutende Maler Wunder.[4]

Gleichzeitig mit Wunder wirkte ebenfalls als Hofmaler Georg Gläser, zu Altenburg 1719 vielleicht als Sohn des oben genannten Malers Martin Wilhelm Gläser[5] geboren, der in der kunstlosen Zeit unter Georg Friedrich Karl in Erlangen sein Brot gesucht hatte, von Markgraf Friedrich jedoch wieder als Hofmaler angestellt und durch pekuniäre Unterstützungen zu Kunstreisen nach Venedig und Rom veranlasst worden war (gest. zu Bayreuth 1748).[6]

Gläsers Schüler war schon von seinem 12. Jahre ab Johann Andreas Brendel[7] mit dem Beinamen „le Muet“, ein Landeskind, der später auch bei Pesne und Kupetzky lernte; vielleicht auch

[1] Füssli, Allgemeines Künstlerlexikon. Neue Ausgabe. Zürich 1810. S. 19.
[2] Heinritz, Beiträge S. 103.
[3] Meusel, Museum II, 1788. S. 88.
[4] Hübsch, Gesees S. 53.
[5] Vgl. Teil II, S. 154.
[6] Heinritz, Beiträge S. 102.
[7] Nyári, S. 100.

der spätere Kabinettmaler Sinn (1750).[1] Gleichzeitig mit Gläser ist als Hofmaler bis 1746 noch thätig der „Staffirer" Nikolaus Friedrich Knorr,[2] an dessen Stelle wohl der Hofmaler Johann Konrad Reuss (Reiss) kam, dem wieder in gleicher Eigenschaft Matthias Heinrich Schnürer von 1756 ab folgte,[3] wohl ein Sohn des oben erwähnten gleichnamigen Malers auf Plassenburg.[4]

Spezielleren Zweigen der Malerei widmeten sich ebenfalls in fürstlichen Diensten Löw Pinehas, ein Jude, als Hofminiaturmaler im Jahre 1753 angestellt,[5] sowie der Hofmaler Johann Christoph Jugd,[6] der sich besonders bei der Porzellanfabrik hervorthat. Schon seit 1739 war endlich im Dienst der Maschinenmaler Casperi,[7] wohl identisch mit dem späteren kurbayrischen Hoftheatermaler Johann Paul Caspari;[8] eine ähnliche Stelle erhielt nach Einrichtung des Opernetats im Jahre 1759 Johann Benedikt Theil, der als „Dekorationsmaler"[9] einen dem Dekorationsinspektor Carlo Bibiena untergeordneten Rang einnahm.

Ausserdem werden als Maler in Bayreuth noch genannt, ohne dass ihre Thätigkeit für den Hof ausdrücklich durch ein dienstliches Verhältnis festgelegt worden wäre, Georg Kilian (geb. 1683; gest. 1755),[10] der Miniaturmaler Crail,[11] sowie endlich der Schauspieler Broquin, der sich auch als Email- und Pastellmaler versuchte.[12]

In Erlangen war bei der neuen Universität, die Markgraf Friedrich zuerst in Bayreuth als Akademie der Wissenschaften (1743) gegründet, jedoch schon im folgenden Jahre nach der kleinen Landstadt verlegt hatte, und der mit diesem Institut verbundenen Zeichenschule als „Universitätszeichenmeister" Gottfried

[1] K. Dekanat Bayreuth. «Kirchenbuch oder Verzeichnis» etc. z. J. 1750.
[2] Address-Calender (1746 nicht mehr genannt).
[3] Address-Calender a. d. J. 1756. (S. 109.)
[4] Vgl. Teil II, S. 122.
[5] Heinritz, Beiträge S. 105.
[6] Erwähnt v. 1751—1763 in den Address-Calendern.
[7] Heinritz, Beiträge S. 103.
[8] Lipowsky I, S. 39.
[9] Address-Calender a. d. J. 1759. S. 117.
[10] Stetten, S. 310.
[11] Reiche, Bayreuth, S. 75.
[12] Heinritz, Neue Beiträge zur Geschichte der Stadt Bayreuth. Bayreuth 1838. S. 10.

Eichler (geb. 1715, gest. 1770) angestellt, der Sohn des bekannteren Augsburger Porträtmalers gleichen Namens;[1] von ihm besitzen wir ein gutes Porträt des Markgrafen.[2] Sein Sohn und Schüler Mathias Gottfried Eichler, 1748 zu Erlangen geboren, war später längere Zeit in Mannheim und Basel thätig.[3]

Ausserdem wirkten noch in Erlangen, teilweise mit Aufträgen für die Stadt und den Fürsten beschäftigt, der Maler und Ingenieur Christian Leinberger (geb. zu Erlangen 1706, gest. 2. August 1770)[4] und sein jüngerer Bruder Georg Karl (geb. 1718, gest. zu Ansbach 1798), den Friedrich um 1740 nach Bayreuth an seinen Hof berief. Beide Brüder, die sich lange durch grössere Reisen bildeten, waren auch anderwärts in Frankfurt a. M., Wien, Paris, Kopenhagen u. s. w. thätig;[5] in ihrer Vaterstadt Erlangen malten sie u. a. das Deckengemälde der sog. Neustädter Kirche (um 1735).[6]

Auch in anderen Städten des Fürstentums finden sich einige wenige Künstler, besonders Maler, die ihrerseits wieder, wenn auch nicht am Hofe selbst lebend, doch gewiss rege Beziehungen zu dem „fränkischen Athen", wie man Bayreuth geschmackvoller Weise genannt hat,[7] unterhielten.

So lebten in Hof die allerdings wohl wenig bedeutenden Angehörigen einer Künstlerfamilie, von der Heinrich Matthäus Lohe und sein Sohn Heinrich Andreas, die teilweise noch der vorhergehenden Periode angehören, bereits genannt wurden; des Ersteren Enkel Heinrich Samuel Lohe dagegen wirkte unter Markgraf Friedrich (um 1747).[8] In Offenheim a. M. lebte als Brandenburger Unterthan der Maler Georg Oswald May (geb. 1738), der die Familien sowohl des Ansbacher als des Bayreuther Hofes porträtierte.[9]

Eben dieser Zweck, die Herstellung von Porträts der Ange-

---

[1] Stetten, S. 429.
[2] Historia Academiae Fridericianae Erlangensis. Erlangae 1743 (Titelbild).
[3] Stetten, S. 414.
[4] Schad, S. 188.
[5] Meusel, Lexikon II, S. 118.
[6] Lammers, S. 101. (Vgl. oben II, S. 154.)
[7] Meusel, Museum II, S. 89.
[8] Dietsch, S. 66. (Vgl. oben S. 158.)
[9] Meusel, Lexikon II, S. 132.

hörigen des Fürstenhauses, teilweise zur Ausschmückung der herrschaftlichen Schlösser, teilweise zu Geschenken bestimmt, beschäftigte auch in Bayreuth ebenso wie anderwärts neben einer Reihe mehr handwerksmässig schaffender Meister, die in festem Dienstverhältnis zum Hofe standen, eine Anzahl auswärtiger Maler von Ruf, die damals mit ihrer Kunst förmliche Gastrollen an den einzelnen deutschen Höfen gaben. Von den bedeutenderen seien hier nur der Italiener Francesco Pavona erwähnt, dem wir das beste Porträt Friedrichs verdanken,[1] der schwedische Maler Alexander Rösslin, der gleichfalls den regierenden Markgrafen porträtierte,[2] ebenso Johann Friedrich Gerhard[3] und der Kurpfälzer Hofmaler Nilson (1762).[4]

Auch Kupetzky malte für den Bayreuther Hof ein Porträt der Tante des Markgrafen Christine Eberhardine als Königin von Polen[5] und Pesne fertigte, jedoch wohl noch in Berlin, das Porträt der Gemahlin Friedrichs, ebenso wie das ihrer Schwester, der Markgräfin von Ansbach.[6] Und selbst Graff, der berühmteste Porträtmaler seiner Zeit, scheint ebenso wie einst als junger Anfänger in Ansbach (1757—59) späterhin auch zum Bayreuther Hofe Beziehungen unterhalten zu haben. Es existiert wenigtens — heute in Privatbesitz — ein Porträt des Markgrafen, das dem Meister zuzuschreiben wäre, auch wenn es nicht schon die Tradition für einen Maler „Krafft“, natürlich einer entstellten Form für Graff, in Anspruch nehmen würde.[7] Daneben wurde auch Mengs von der Markgräfin, die überall im Vordergrunde der

1 Gestochen von Folin. (Schad, S. 42).

2 Gestochen von G. Eichler: Titelbild zu Corpus Constitutionum Brandenburgensium. Pars I. Bayreuth 1746.

3 Stiche von Bernhard Vogel (Nürnberg 1735 und 1736) nach Zeichnungen Gerhards (Schad, S. 42).

4 Heinritz, Markgraf Friedrich II, S. 58.

5 Nyári, S. 104, Nr. 51.

6 Seidel, Die Kunstsammlungen des Prinzen Heinrich von Preussen. Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen. XIII, Berlin 1892. S. 195.

7 Gütige Mitteilung des Herrn Dr. phil. Holle in München, der das Porträt in seiner «Geschichte der Stadt Bayreuth», Neue Ausgabe, Bayreuth 1901 zum ersten Mal veröffentlicht hat; das Bild befindet sich heute im Besitz des Hrn. Buchbindereibesitzers Senfft in Bayreuth (bez. 1763). Muther (Anton Graff, Sein Leben u. seine Werke. Beiträge zur Kunstgeschichte. Heft IV. Leipzig 1881) erwähnt nichts von einer Thätigkeit Graffs für Markgraf Friedrich.

künstlerischen Bestrebungen steht, beschäftigt; er malte eine Semiramis für das neue Schloss in Bayreuth (1755).[1]

Ebenso wie die Dekoration der architektonischen Schöpfungen des Bayreuther Hofes eine stattliche Reihe von Malern nach der Hauptstadt des Fürstentums gezogen hatte, die dort Zeit ihres Lebens Unterhalt und künstlerische Anregung fanden, ebenso stand es auch mit der Plastik.

Elias Ränz, der Begründer der Bayreuther Bildhauerschule, ist schon oben eingehend besprochen worden; nach seinem Tode im Jahre 1732 hatte besonders sein älterer Sohn Johann Gabriel, der bereits am 17. Januar 1726 ein Successionsdekret auf die Stelle seines Vaters erhalten hatte,[2] die Werkstatt desselben fortgesetzt, während der jüngere Johann David vornehmlich als Architekt thätig gewesen war (gest. 1737).[3] Johann Gabriels Söhne, Johann David d. J. (geb. 1729) und Johann Lorenz Wilhelm (geb. 1733, gest. 1777) waren dann in die Fremde gegangen und hatten besonders für den Kopenhagener Hof gearbeitet.[4] Markgraf Friedrich berief sie jedoch 1756 wieder nach Bayreuth zurück, wo sie die glänzenden Bauten ihres Fürsten mit den Werken ihres Meissels ausstatten halfen, Arbeiten, die meist bereits eine kurze Würdigung gefunden haben. Ihr Hauptwerk soll eine riesige Brunnengruppe mit Neptun und Amphitrite gewesen sein, die jedoch angeblich von Schnegg aus kleinlichem Künstlerneid zerstört wurde.[5]

Um diesen Stamm einer Künstlerfamilie scharten sich verschiedene fremde Bildhauer, so der sonst unbekannte Johann Friedrich Fischer (1738),[6] dann Johann Georg Ziegler, als Hof- und Kabinettbildhauer am 11. Oktober 1740 angestellt (gest. 1749)[7] und sein Nachfolger und Schwiegersohn Johann Schnegg (geb. 1724 zu Imstberg in Tirol, gest. zu Arzl 1784),[8] der am

---

[1] Prange I, S. 118; das Bild soll jetzt in Paris sein.
[2] Heinritz, Beiträge S. 101.
[3] Vgl. oben II, S. 166.
[4] Heinritz, Beiträge S. 101.
[5] Heinritz, Markgraf Friedrich, II, S. 54. (Die einzelnen Trümmer sind nach jahrelanger Verborgenheit im kgl. Bauhof seit 1899 im Hofe des neuen Schlosses zu Bayreuth aufgestellt; Bemerkenswertes bieten sie nicht.)
[6] Cam. A. Bayreuth fasc. V, Nr. 37.
[7] Heinritz, Beiträge S. 105.
[8] Nagler, Künstlerlexikon.

19. August 1749 in die Dienste Friedrichs trat,[1] auch als Lehrer an der Akademie thätig. Als dessen Schüler wieder finden wir Andreas Neuhäuser aus Purbach bei Schwandorf, noch 1765 Hofbildhauergeselle,[2] ebenso wie Georg Dorsch[3] u. A., alles Meister, die sich um den plastischen Schmuck der architektonischen Schöpfungen Friedrichs, sowie um die Innenausstattung des Opernhauses, der Eremitage, des Residenzschlosses und alle der anderen Bauten St. Pierre's verdient machten.

So hatte sich auch in Bayreuth, wie fast an allen grossen und kleinen Höfen des 18. Jahrhunderts eine ganze Kolonie fremder Künstler und Handwerksleute festgesetzt und zeitweilig so breit gemacht, dass sogar „momentane Teuerungen" entstanden sein sollen.[4] Es genügt hier aber wohl fast in allen Fällen die Namen dieser Meister zu nennen, um vor allem der noch so rückständigen Lokal- und Detailforschung wenigstens einigermassen einen Untergrund zum Weiterbauen zu geben.

In ähnlicher Weise wie die Plastik, ist auch das Kunstgewerbe durch eine Reihe von Künstlernamen vertreten. So finden wir unter Markgraf Friedrich eine besonders grosse Anzahl von Hofgold- oder Silberarbeitern in Bayreuth thätig, unter ihnen vor allem Johann Georg Wich, den die Markgräfin im Jahre 1748 sich von Paris hatte kommen lassen,[5] und der später in die Dienste der Tochter des Markgrafen, der Herzogin von Württemberg, trat;[6] weiterhin wird als Hofgoldarbeiter genannt der Münzwardein Johann Michael Neykamm,[7] dann Georg Meixner,[8] dessen Vater (?) Johann Paul schon 1694 als Goldarbeiter erwähnt wird,[9] Johann Adam Herold (1744),[10] Johann Friedrich Flessa (1753),[11] Maximilian Konrad

[1] Heinritz, Beiträge S. 105.
[2] K. Dekanat Bayreuth. Verzeichniss derer Getauften bei allhiesiger Hofgemeinde (1763—1798), zum Jahr 1765.
[3] Ebenda. «Kirchenbuch oder Verzeichniss etc.» zum Jahr 1756.
[4] Zimmermann, Friedrich der Jüngere, Markgraf von Bayreuth. A. O. 1844. S. 67.
[5] Heinritz, Bayreuth S. 39, Anm.
[6] Sanspareil. Fremdenbuch. Eintrag vom 11. August 1795.
[7] Address-Calender (erwähnt 1743—1752).
[8] Ebenda (1743—1757).
[9] K. Dekanat Bayreuth. Taufregister.
[10] Address-Calender a. d. J. 1744 S. 100.
[11] Ebenda a. d. J. 1754, S. 112.

Säger, auch als Staffiermaler thätig (1754),[1] Leopold Christoph Wilke (1756),[2] Ambrosius Johann Gottfried Dietel (1757)[3] und endlich als Hofvergolder Georg Braun (1761).[4] Auch der nicht unbekannte Nürnberger Medailleur Johann Leonhard Oexlein stand längere Zeit in den Jahren 1746 bis 1748 und 1759 im Dienst Friedrichs.[5] Ein anderer tüchtiger Hofmedailleur scheint Johann Christian Reich, wohnhaft in Fürth, gewesen zu sein,[6] ebenso wie Christoph Lorenz Ruckdeschel (um 1755), dessen Vater schon 1727 bis 1736 Münzmeister des Bayreuther Fürstentums war.[7]

Auch der k. dänische Hof- und Stuckgiesser Franz Anton Prique, aus Jungbunzlau in Böhmen,[8] stand für einige Zeit in Diensten des Hofes (1751),[9] während ein ähnliches Geschäft ebenfalls als Hof-, Stuck- und Glockengiesser Christoph Salomon Gräulich,[10] der Nachkomme einer alten Giesserfamilie in Hof, inne hatte.

Als Kabinettdrechsler endlich waren bei der Ausstattung von Friedrichs Schlossbauten u. a. thätig Johann Wolfgang Thomae[11] und Tobias Salomon Lüdecke (1753).[12]

Ein im 18. Jahrhundert sehr beliebter Zweig der Kleinkunst, das Steinschneiden, wurde auch in Bayreuth durch eine Reihe von Meistern geübt, die alle unmittelbar Hofanstellung inne hatten. Hervorzuheben sind Johann Adam Hanf, der 1740 (29. Januar) als Kunstkabinettsteinschneider angestellt wurde,[13] ein auch weiterhin bekannter Künstler (geb. 1715, gest. 1776),[14] Johann Friedrich Blümel aus Strassburg, seit dem 29. März 1752 Hofsteinschneider,[15] Franz Hiller in gleicher Eigenschaft seit 1754

[1] Address-Calender a. d. J. 1753, S. 115.
[2] K. Dekanat Bayreuth. «Kirchenbuch oder Verzeichniss» z. J. 1756.
[3] Address-Calender a. d. J. 1757, S. 110.
[4] Ebenda a. d. J. 1761, S. 38.
[5] Meusel, Museum VI, S. 36.
[6] Füssel III, S. 48 ff. (Vgl. oben S. 192.)
[7] Nagler, Künstlerlexikon.
[8] K. Dekanat Bayreuth. «Kirchenbuch oder Verzeichniss» etc. z. J. 1751.
[9] Address-Calender a. d. J. 1751, S. 107.
[10] Ebenda 1744 ff.
[11] Address-Calender (erwähnt 1743—1763).
[12] Ebenda a. d. J. 1753, S. 112.
[13] Heinritz, Beiträge S. 105.
[14] Nagler, Künstlerlexikon.
[15] Heinritz, Beiträge S. 106.

(7. Juni), der am 12. August 1757 in Dienst genommene Hofsteingraveur Johann Friedrich Hanf von St. Georgen,[1] wohl ein Sohn des Johann Adam Hanf, ferner der zu Bayreuth 1734 geborene, 1757 mit dem Preis der Akademie bedachte Johann Friedrich Müller,[2] der Hof- und Universitätswappenschneider Johann Nikolaus Hofmann (1766),[3] sowie endlich der aus Bischofsgrün, der alten Pflegestätte der Glasmalerei in unserem Fürstentum, stammende Zacharias Wanderer, der am 14. November 1760 eine Anstellung als Hofsteinschneider erhielt,[4] ein Nachkomme der oben genannten Glasmalerfamilie.

Eine etwas wichtigere Rolle als alle dieser mehr oder weniger doch handwerksmässig schaffenden Kleinmeister spielte der Ingenieurkapitän Johann Adam Riediger (geb. 1680 zu Bern, gest. zu Bayreuth 13. November 1756),[5] der 1743 aus württembergischen Diensten nach Bayreuth berufen worden war und dem wir neben der ersten Karte des Fürstentums (1745)[6] auch das uns schon bekannte Modell des Bayreuther Schlosses,[7] sowie eine Reihe von Plänen und Karten[8] etc. verdanken.

Neben der unausgesetzten Inanspruchnahme für seinen eigenen Bedarf wusste Markgraf Friedrich weiterhin durch zwei praktische Einrichtungen einerseits die in Bayreuth ansässigen Meister zu beschäftigen und andererseits immer wieder neue Kräfte an seinen Hof zu ziehen, wie er zugleich aber auch damit anregend auf das künstlerische Empfinden seiner Unterthanen zu wirken und mit der entsprechenden Ausstattung der Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens ein gewisses Kunstverständnis und zugleich auch Kunstbedürfnis selbst weiterer Kreise zu wecken verstand.

Schon Georg Friedrich Karl hatte angeblich im Jahre 1718 in Bayreuth eine Porzellanfabrik gegründet, deren Bestehen durch einen mit Johann Knöller am 30. März 1729 abgeschlossenen Kon-

1 Heinritz, Beiträge S. 106.
2 Meusel, Lexikon I, S. 91.
3 K. Dekanat Bayreuth. «Verzeichniss» z. J. 1766.
4 Heinritz, Beiträge S. 106.
5 Schad, S. 196.
6 Füssel, II, S. 95.
7 Vgl. oben I, S. 49.
8 Riedel, Beschreibung des zu St. Georgen am See errichteten Zucht- und Arbeitshauses. Bayreuth 1750. Holle, Bayreuth S. 181.

trakt erstmals urkundlich festgelegt wird.[1] Erst im Jahre 1737 jedoch, als der Buntmaler J. Chr. Danhofer von Wien nach Bayreuth berufen wurde,[2] kam reges Leben und mehr künstlerische Auffassung in den Fabrikbetrieb.

Eine Reihe von Künstlern wurde jetzt angestellt, so der Maler Adam Friedrich Löwenfink, vorher in Meissen thätig,[3] der Faiencemaler Joh. Christoph Gläser, als angeblicher Arkanist später (1746) in Fürstenberg,[4] und endlich Kabinettmaler v. Metsch, der sich ebenfalls des Besitzes des Arkanums zur Herstellung der Porzellanfarben rühmte, jedoch sich bald in Fürstenberg als Schwindler entpuppte.[5] Auch der Hofmaler Joh. Christoph Jugd[6] verlegte sich besonders auf die Herstellung von Porzellangarnituren.[7] Nachweisbare künstlerisch wertvolle Produkte der Bayreuther Fabrik sind mir trotzdem bis jetzt nicht aufgestossen;[8] Keyssler[9] jedoch rühmt ihr die „wichtige Erfindung" nach, Silber und Gold in braunes Porzellan gut und dauerhaft einzubrennen.

Ein ähnliches kunstgewerbliches Schaffen hatte Markgraf Friedrich angeregt durch eine Einrichtung, die er in dem schon unter Georg Friedrich Karl 1724 von dem Bauinspektor Ränz errichteten Zuchthaus zu St. Georgen getroffen hatte. Dort wurde unter Leitung zweier tüchtiger Bildhauer — wahrscheinlich der jüngeren Gebrüder Ränz — von geschickten Arbeitern der heimische Marmor, der besonders schön zu Wunsiedel im Fichtelgebirge brach, zu allen möglichen Gebrauchs- und Luxusgegenständen verarbeitet; ein gedrucktes Verzeichnis zählt allein 54 verschiedene Marmorarten auf, die hier zur Verarbeitung kamen.[10]

[1] Bamberg, Kreisarchiv. Bayreuther Verordnungen. Handel, Fabriken u. a. betr. Fasc. 38, S. III, 10. Rep. 125.
[2] Bucher, II, S. 540.
[3] Stegmann, Die fürstlich braunschweigische Porzellanfabrik zu Fürstenberg. Braunschweig 1893. S. 154, Anm. 13.
[4] Ebenda S. 148.
[5] Ebenda S. 19.
[6] «Address-Calender» (erwähnt 1751—1760); sonst auch Jucht genannt. (Vgl. oben S. 228.)
[7] Cam. Archiv, Bayreuth. Inventar des «neuen Schlosses» v. 1789.
[8] Hirth (Deutsch Tanagra) erwähnt die Fabrik überhaupt nicht.
[9] Reisen durch Deutschland etc. Hannover 1776, S. 1362.
[10] Addresse- und Handbuch für den Ober-Mainkreis I, 1819. S. 155.

Sogar an grössere Arbeiten wagte man sich bald; so ist u. A. das Denkmal, das König Friedrich Wilhelm II. von Preussen den tapferen Hessen vor Frankfurt errichtete, aus der Bayreuther „Marmorfabrik“ hervorgegangen.[1] Auch die Sarkophage der Brandenburger Fürsten lieferte die einheimische Industrie,[2] und sogar bis Unter-Oesterreich gingen die in St. Georgen hergestellten Marmoraltäre (1750).[3]

Der Begründer und langjährige Leiter der Fabrik war Martin Tropp, dem der Markgraf schon am 27. Februar 1736 ein Privileg zur Einführung des Betriebes erteilt hatte;[4] sein Nachfolger wurde später Otto Heinrich Tornesi.[5]

Die italienische Reise des Fürstenpaares hatte auch den bereits vor langer Zeit angelegten Kunstsammlungen zu Bayreuth neuen bedeutenden Zuwachs gebracht. Schon Friedrich IV. (1398—1440) hatte auf seiner Veste Plassenburg eine Kleinodien-Sammlung angelegt, in der neben manch' prächtigem Schaustück, manch' glänzendem Schmuckgegenstand, neben verschiedenen kostbaren Miniaturgemälden und prunkvollem Tafelgeschirr[6] auch viele sonderbare Gegenstände und Abnormitäten aufbewahrt wurden, so auch zwei der damals allgemein geschätzten „Einhörner“, für deren eines von den Venetianern 1485 angeblich 30,000 Dukaten geboten worden sein soll.[7]

Friedrich IV. Nachfolger hatten fast alle die Sammlungen nach jeder Richtung hin bedeutend vermehrt. Da waren gar merkwürdige Sachen hinzugekommen, türkische Rüstungen, die Christian Ernst erbeutet, Büchsen, an denen sich gar keine Schraube befand, der „Marschallstab“ Attilas mit lateinischer und deutscher (!)

---

1 Zschokke, Meine Wallfahrt nach Paris. Zürich 1796 I, S. 122.

2 Bamberg, Kreisarchiv. Akta, der verst. Frau Marggräfin Friederike Sophie Wilhelmine Mausoleum etc. betr. 1769/70. S. III, 12/2 Nr. 194; u. a. stammt auch der Sarkophag des Markgrafen Albrecht Wolfgang (gest. 1734, begraben 1742 zu Himmelkron) aus St. Georgen. (Riedel, S. 143.)

3 Riedel, S. 143.

4 Ebenda, S. 119.

5 Bamberg, Kreisarchiv. Akta, den von der verst. Marggräfin Friederike Sophie Wilhelmine ... für gelieferte Marmorwaren noch schuldig gebliebenen Betrag betr. 1769/70. S. III, 12/2, Nr. 193.

6 Cam. A., Inventare der Plassenburg. (Anfang 16. Jhdts.)

7 Menk-Dittmarsch, S. 49. Eine interessante «Abconterfeittung dess Marggrävischen Eingehürns» 1556, München, Reichsarchiv. «Anticiquitäten und Kunstsachen» XV. Bd. 1, tom. 4, fol. 166.

Inschrift,[1] ein von Georg Bodenschatz gefertigtes Modell der Stiftshütte [2] und ähnliche mehr oder weniger interessante Kuriositäten. Aber auch Gemälde von wirklichem Kunstwert gelangten in die Bayreuther Sammlungen, so u. A. ein Bild des jüngeren Kranach Venus und Cupido darstellend, jetzt in der Gallerie zu Schleissheim,[3] oder ein anderes Bild desselben Meisters, ein Porträt des brandenburger Kurfürsten Joachim I. Nestor, noch heute in Bayreuth in der kgl. Kanzleibibliothek aufbewahrt. Hierzu kam noch das schöne Kunst- und Naturalienkabinet des J. Th. Klein aus Danzig, sowie verschiedene andere kleinere Sammlungen.[4]

Dem Markgrafen Friedrich und seiner Gemahlin jedoch verdanken die Bayreuther Sammlungen vor allem ihren bedeutendsten Zuwachs; in jedem seiner Schlösser richtete der Fürst eine Gemäldegallerie ein, unter deren Beständen sich viele Werke berühmter Meister befanden, wenigstens den heute noch vorhandenen Inventaren[5] nach, die allerdings nicht immer unfehlbar gewesen sein werden. So enthielt die Sammlung im „neuen“ Schlosse zu Bayreuth, um nur eine hervorzuheben, 36 Gemälde, abgesehen von den 113 anderen, allenthalben in den Gemächern zerstreuten Bildern und über hundert eingerahmten Kupferstichen. Aus Kupetzkys Nachlass allein hatte der Markgraf 24 Stück Gemälde für 16,000 fl. angekauft. [6]

Dazu kamen noch die umfangreichen Sammlungen, die als Lehrmittel für die Akademie der Künste abgegeben worden waren, die verschiedenen neuen Erwerbungen auf der italienischen Reise, sowie die nicht unbedeutende Zahl von Antiken, welche die Markgräfin Wilhelmine zusammen gebracht hatte und die noch heute einen auch im Katalog gekennzeichneten Teil der k. preussischen Museen bildet.[7]

---

[1] Füssel I, S. 70.

[2] Acta historico-ecclesiastica nostri temporis. Tom. IV, p. 120. (Beschreibung.)

[3] Bayersdorfer, Verzeichnis der Gemälde zu Schleissheim. München 1885. S. 19, Nr. 199.

[4] Heller, Handbuch S. 61.

[5] Cam. A., Inventar des neuen Schlosses zu Bayreuth aus den Jahren 1793 und 1798.

[6] Nyári, S. 95.

[7] Seidel, Die Kunstsammlungen des Prinzen Heinrich von Preussen. Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen XIII. Berlin 1892, S. 55.

Heute sind nur noch dürftige Reste dieser einstigen bedeutenden Sammlungen vorhanden. Das meiste kam nach der Uebergabe der beiden Fürstentümer nach Berlin. Das Kunst- und Naturalienkabinet aber gelangte teilweise an die Universität zu Erlangen; viele Bilder der Gallerien wurden später nach Ansbach transferiert, weitaus der grösste Teil jedoch verkauft, verschenkt oder verschleudert, so dass jetzt nur noch eine geringe Anzahl meist unbedeutender Werke, verstreut in den einzelnen Zimmern des einen Schlosses zu Bayreuth, erhalten ist.

Der Ausbruch des siebenjährigen Krieges traf wie ein Blitzstrahl in die Idylle des kleinen fränkischen Hofes. Markgraf Friedrich sah sich gezwungen, seine Truppen gegen seinen königlichen Schwager marschieren zu lassen. Das beständige Schwanken des Markgrafen zwischen seinen Verpflichtungen dem Reiche gegenüber und seinen familiären Beziehungen zu Friedrich dem Grossen brachten seinem Lande nur doppelte Lasten, Einfälle der Preussen, Requisitionen der famosen Reichsarmee, Scharmützel und Treffen in Menge, eine Summe von Aufregungen für Fürst und Volk.

Der schwerste Schlag jedoch traf den Markgrafen, das Land und die Kunst mit dem Tod der Markgräfin. Am 14. Oktober 1758 verschied die schon längere Zeit kränkelnde Fürstin, an demselben Tage, an dem der König die Niederlage von Hochkirch erlitt.

Die Beschwerden des Krieges, der Tod der Markgräfin, die Sorge für seine einzige Tochter, die mit dem Herzog Karl Eugen von Württemberg in unglücklicher Ehe lebte, zogen den Fürsten naturgemäss ab von seinem Interesse und seiner Fürsorge für Kunst und Künstler, seiner Freude an rauschenden Vergnügungen, glänzenden Festlichkeiten. Es wurde stille in der fränkischen Residenz.

Auch in der Besetzung des Bauamtes waren schon kurz vorher wichtige Veränderungen eingetreten. Bereits im Jahre 1754 hatte St. Pierre sein Amt als Hofbauinspektor aufgegeben und war bald darauf gestorben; für ihn trat nun der ihm bisher offiziell nachgesetzte Rudolf Heinrich Richter in die erste Stelle beim Hofbauamt ein.

Zu Königstein bei Meissen geboren, kam Richter nach kurzer

Thätigkeit in Berlin[1] 1736 mit Graël, dessen Schüler er gewesen zu sein scheint,[2] nach Bayreuth,[3] wo er mit einigen andern Meistern wie Ränz, Gläser, Johann Adam Hanff u. A. eine Privat-Akademie gegründet hatte (1740);[4] bald darauf jedoch trat er in fürstliche Dienste. Hier ist er zuerst unter Weiss als „Conduktеur“ thätig (1743),[5] erhält jedoch schon nach dessen Tod im Jahre 1747 eine mit St. Pierre nahezu — wenigstens in pekuniärer Hinsicht — coordinirte Stellung.[6]

Seine Thätigkeit als Architekt blieb jedoch anscheinend immer eine wenig belangreiche; wurde er einerseits zu St. Pierre's Lebzeiten als künstlerischer Berater wenig oder gar nicht beigezogen, so überflügelte ihn andererseits wieder bald sein früherer Schüler Gontard bei den wenigen Bauten, zu denen jetzt noch in Bayreuth Gelegenheit geboten war. Zudem hatte er sich, wie bereits oben hervorgehoben, immer mehr als Maler wie als Architekt bethätigt; war er ja an der Bayreuther Akademie auch nur als Lehrer für „Malerei und Zeichenkunst“ angestellt.

Einige weniger bedeutende Bauten jedoch, die Markgraf Friedrich noch während des Krieges in Bayreuth errichtete, dürfen wir wohl als Werke Richters in Anspruch nehmen; so den „italienischen Bau“, das Gesandtenhaus, das Schlösschen Karolinenruhe und die Fantasie. Während die beiden ersten Bauten die von den massgebenden französischen Theoretikern so streng verurteilte und arg verlästerte Uebertragung von Prinzipien der Innendekoration auf die Fassade aufweisen, die kurz vorher, als noch St. Pierre's klassischer Stil in Bayreuth herrschte, undenkbar gewesen wäre, sind die beiden letzten Gebäude ganz einfache nüchterne Werke ohne jedes architektonische Schmuckglied.

1 Borrmann S. 369; der hier genannte Bauadjunkt Richter, der das 1739 vollendete Palais für den Grafen Schulenburg (Wilhelmstr. 77) baute, ist wohl mit unserem Meister identisch.

2 Die Thatsache, dass Richter die von Wolfgang gestochenen Ansichten des Schlosses zu Schwedt zeichnete (Bergau, S. 698), lassen wohl bestimmt die Annahme einer Verbindung mit Graël zu.

3 Nagler, Künstlerlexikon.

4 Meusel, Miscellaneen artistischen Inhalts. Erfurt 1779 II, S. 5.

5 Address-Calender a. d. J. 1743, S. 97.

6 Heinritz, Beiträge S. 104.

Der sog. italienische Bau, der mit Italien und italienischer Kunst jedoch nicht das geringste zu thun hat, wurde im Jahre 1759 wie schon eine Reihe anderer Anbauten durch Richter dem südlichen Flügel des neuen Schlosses angefügt.[1] Der etwas unregelmässige Grundriss ist ohne besondere Bedeutung; die auf drei Seiten angefügten Treppenaufgänge sind höchstens bemerkenswert. Im Innern des Gebäudes, das heute unter der Bezeichnung „Schieferbau“ dem k. Konsistorium als Amtslokal dient, hat sich vor allem der Mittelsaal erhalten, in dem die Dekoration in einzelnen Motiven noch etwas an Deckers Kunstweise anklingt.

Das Gesandtenhaus in der jetzigen Maximilianstrasse (Nr. 17) ist ein altes Gebäude noch mit Wendelstiege, dessen Fassade ein neues, ziemlich anspruchsloses Gewand mit dem üblichen Säulenvorbau am Thor wohl ebenfalls durch Richter erhielt.

Auch für seine zweite Gemahlin Sophie Karoline Marie von Braunschweig-Wolffenbüttel, mit der sich Friedrich im Jahre 1759 wieder vermählt hatte, schuf der Markgraf in der Nähe seiner Residenz bald ein eigenes Gartenheim. Im ersten Jahre der jungen Ehe etwa kaufte er das kleine Schlösschen zu Kolmdorf bei Bayreuth, baute es um und schenkte es seiner Gemahlin, die ihm den Namen Karolinenruhe gab (1760). Es ist ein zweistöckiges, ganz einfaches Gebäude, dessen drei Flügel in herkömmlicher Weise einen Innenhof einschliessen, gegen den sich der Saal des Hauptstockwerks in einen reichumgitterten Balkon öffnet. Im Innern hat sich ein Teil der Dekoration noch erhalten, die der Spätperiode des Rokoko angehört; sie ist jedoch etwas dürftig ausgefallen, flüchtig und schablonenhaft gearbeitet, ebenso wie die teilweise noch vorhandenen Papiertapeten des Hauptsaales.

Das bescheidene Schlösschen Karolinenruhe gefiel der Markgräfin jedoch so wenig, dass sie es schon im Jahre 1763 wieder veräusserte, nachdem ihr Gemahl ihr bereits vorher auch noch das seit 1758 im Bau befindliche Schloss zu Donndorf geschenkt hatte. Bis dieses Gebäude jedoch im Jahre 1765 vollendet wurde, war es schon in den Besitz der einzigen Tochter Friedrichs aus seiner ersten Ehe

---

[1] Bayreuth. Archiv des historischen Vereins. Collectanea zur Geschichte der Stadt Bayreuth (IX—XIX). (Vgl. Abbildung.)

übergegangen, an Elisabeth Friederike Sophia, die Gemahlin des Herzogs Karl Alexander von Württemberg, die durch ihren Bau- und Dekorationsinspektor Jakob Spindler, einen Schüler Carlo Bibiena's, mehrere Veränderungen vornehmen, so u. a. auch die sog. Loggien aufsetzen liess (1765); nach Spindlers Riss wurden auch die Stukkaturen des Gebäudes durch Heinrich Werner und Christoph Pöhlmann hergestellt.[1] Die ganze Bauführung leitete indessen noch immer Richter, und Bayreuther Meister wie Wunder und Jugd beteiligten sich an der Ausschmückung.

Seine jetzige innere Einrichtung jedoch, sowie die ganze Anlage des herrlichen Parkes verdankt das Schloss, das heute in Privatbesitz übergegangen ist, erst den späteren Besitzern, vor allem der Herzogin Dorothea von Württemberg, der Gemahlin des zu Bayreuth residierenden Statthalters des Fürstentums, Friedrich Eugen von Württemberg (1792 ff.).[2] Eine eingehende Würdigung dieser prächtigen Anlagen, sowie des noch im 19. Jahrhundert (1810 und 1851) bedeutend veränderten Schlosses, das nachmals den Namen „Fantasie" erhielt, liegt infolgedessen ausserhalb des Bereichs unserer Betrachtungen.

Sich selbst baute Richter ein ebenfalls schmuckloses Heim in der neuangelegten Friedrichstrasse, als erster, der sich des Markgrafen reiche Baugnaden zu nutze machte;[3] in der gleichen Strasse errichtete er ein ebenso einfaches Haus für den Oberbaudirektor Marquis de Montperny.[4] Erst im Jahre 1771 scheint er Bayreuth verlassen zu haben oder gestorben zu sein.[5]

Noch eingehender aber müssen wir eines Meisters gedenken, der bereits mehrfach erwähnt wurde, dessen Bedeutung jedoch für die Entwicklung der Kunst und vor allem der Architektur in der fränkischen Residenzstadt entschieden überschätzt worden ist. Karl Philipp Christian Gontard ist ja gewiss auf das gesamte Kunstleben am Berliner Hofe, besonders in den letzten Regierungs-

[1] Cam. A. Bayreuth. fasc. X, 82.
[2] Bilabel, historische Notizen über Schloss und Park Fantasie. A.O. 1881. S. 121.
[3] Cam. A. Bayreuth. fasc. IX, 68.
[4] Bayreuth, Plansammlung des historischen Vereins. Originalplanzeichnung.
[5] Der Genealogische Calender a. d. J. 1772 erwähnt Richter nicht mehr.

jahren des grossen Friedrich, von nicht geringem Einfluss gewesen; was er jedoch für Bayreuth geleistet hat, war verhältnismässig nicht sehr bedeutend, obwohl er ja andererseits seine ganze Ausbildung und seine gesamte Kunstrichtung seinem Bayreuther Aufenthalt, dem Unterricht am Hofe des Markgrafen Friedrich im wesentlichen zu verdanken hat. Es ist ja auch begreiflich, dass ein junger Mann wie Gontard — er war beim Bau der Eremitage und beim Schlossneubau, wo man ihm besonders viel Einfluss zugeschrieben hat, erst 18 bezw. 22 Jahre alt — auf die Kunstanschauungen eines so bedeutenden Architekten, wie es St. Pierre zweifelsohne war, der selbst ein Franzose, französische Schulung zur Genüge genossen hatte, vollständig ohne Einfluss geblieben ist und dass er sein Können erst freier zu entfalten vermochte, als er unter dem preussischen König eine selbständige Stellung erhalten hatte. Zudem war Gontard gerade in den Jahren, in denen die Eremitage entstand, von seinem Fürsten auf Reisen nach Paris und Holland geschickt worden und erst 1752 wieder zurückgekehrt; während der Zeit dagegen, in der das neue Schloss gebaut wurde, weilte er grösstenteils mit Markgraf Friedrich in Italien.

Geboren wurde Gontard am 13. Januar 1731 zu Mannheim als Abkömmling einer alten französischen Familie;[1] ursprünglich in der Dauphiné ansässig,[2] wurde sie gegen Ende des 17. Jahrhunderts durch die Aufhebung des Edikts von Nantes vertrieben und wanderte mit Anton Gontard aus.[3] Dessen Sohn Alexander Ludwig liess sich in Mannheim nieder und fand dort eine nicht näher bezeichnete Stellung am Hofe des Kurfürsten Karl Philipp.[4] Noch vor dem Tode des Kurfürsten ging er jedoch mit seinem jungen Sohne Karl wieder weiter nach Bayreuth, wo er unter Markgraf Friedrich eine Anstellung

[1] Wallé, Leben und Wirken Karl v. Gontards. Centralblatt der Bauverwaltung 1891. Nr. 39—43, S. 379.

[2] Ueber das Wappen der Familie vgl. Tyroff, Wappenbuch. Nürnberg 1861. X. 3. Nr. 264; das Wappen der Freiherrn v. Gontard (ebenda VI, 2 Nr. 130) ist jedoch von dem der Herrn v. G. ganz verschieden und zeigt nicht das redende Wappenbild der Thürangel (gon).

[3] Stammbuch des blühenden und abgestorbenen Adels in Deutschland. Regensburg 1863. II, S. 47.

[4] Der kurpfälzische Hof- und Staatskalender lag mir leider für diese Zeit nicht vor.

als französischer Tanzmeister an der neugegründeten Akademie der Wissenschaften fand (März 1742).[1] Dort starb er wohl schon im nächsten Jahre (1743);[2] übrigens scheint er zweimal verheiratet gewesen zu sein, wenigstens wird seine Frau in Bayreuth Maria Charlotte genannt,[3] während Gontard's Mutter Elisabeth heisst.[4]

Alexander Ludwig Gontard scheint seinen jungen Sohn auch für das von ihm ausgeübte Metier bestimmt zu haben; bei der neugegründeten „französischen Comödie“ tritt der Vierzehnjährige gegen Ende des Jahres 1745 als „Figurant“ ein,[5] um schon zwei Jahre später unter die „maitres de Ballet“ aufzurücken.[6] Eine militärische Erziehung, wie Wallé vermutlich nur durch Rückschluss aus Gontard's späterer Stellung als Ingenieurhauptmann annimmt,[7] hat Gontard somit nie genossen.

Mittlerweile war Carlo Bibiena an den fränkischen Hof gekommen (1746) und im Laufe des Jahres 1748 zum Dekorationsinspektor ernannt worden.[8] Bei seiner fast ausschliesslich auf das Opernhaus beschränkten Thätigkeit hatte er hier vielleicht den jungen Balletmeister und dessen künstlerische Neigungen kennen gelernt und an geeigneter Stelle auf ihn aufmerksam gemacht. Bald verliess Gontard infolgedessen die Bühne und trat beim Hofbauamt als „Conducteur“ ein (1749),[9] eine Veränderung, die um

---

[1] Schanz, Zur Vorgeschichte der Universität Erlangen. A. O. 1883. S. 108. Der Address-Calender a. d. J. 1743 erwähnt Gontard bei der Friedrichsakademie als «Maitre de Dance» (S. 85); die vorhergehenden Address-Calender (vermutlich von 1737 ab) waren mir leider nicht zugänglich.

[2] Der Address-Calender a. d. J. 1744 erwähnt ihn nicht mehr.

[3] Bayreuth, k. Dekanat. «Kirchenbuch oder Verzeichnis» z. J. 1758; als Patin von Karl Gontards zweitem Kind, Johanna Charlotte, wird Marie Charlotte Gontard genannt, «des Kindes Grossmutter väterlicher Seits».

[4] Wallé, S. 379.

[5] Address-Calender auf das Jahr 1746, S. 168; der hier genannte «Gontard fils» ist wohl um so sicherer mit dem nachmaligen Architekten identisch, als der Name Gontard in dem gleichen Jahre, in dem Karl Philipp Christian als «Conducteur» beim Hofbauamt genannt wird (1750), von der Liste der «französischen Comödie» verschwindet.

[6] Ebenda a. d. Jahr 1748, S. 102.

[7] Wallé, S. 380.

[8] Address-Calender a. d. J. 1749, S. 107.

[9] Der Address-Calender a. d. J. 1750 nennt unter dem Personal der «französischen Comödie» Gontard nicht mehr, dagegen (auf S. 107) Herrn Carl Philipp Gontard, Conducteur beim Hofbauamt.

so leichter vor sich gehen konnte, als der Oberdirektor der „französischen Comödie“ Theodor Camille Marquis de Montperny seit 1748 zugleich auch die Stelle eines Oberbaudirektors einnahm.[1]

Bald darauf wurde der neunzehnjährige „Conducteur“ zu weiterer Ausbildung auf Kosten des Markgrafen ins Ausland geschickt, nachdem er kaum ein Jahr in Bayreuth die Schule St. Pierre's genossen hatte. In Paris lernte Gontard in der von Jacques-François Blondel 1740 gegründeten privaten Kunstschule die klassicistischen Neigungen des damaligen Frankreich kennen, ohne sie jedoch später vollständig zu seinen eigenen zu machen. Nach zweijährigem Aufenthalt in Frankreich und Holland[2] kehrte er im Jahre 1752 nach Bayreuth zurück und hatte dann sogleich Gelegenheit, bei der Ausarbeitung der Pläne für das neue Schloss noch als „Conducteur“ mitzuwirken, eine Stellung, die ihm zur Entfaltung eigenen Könnens jedoch gewiss gar keine oder nur sehr unbedeutende Gelegenheit bot; irgend ein Einfluss auf St. Pierre's architektonische Anschauungen hat auch in der That, wie schon der bereits oben berührte Vergleich des neuen Schlosses mit dem Opernhaus lehrt, durchaus nicht stattgefunden.[3]

Um die Kenntnisse des lernbegierigen jungen Mannes noch zu erweitern, nahm ihn Markgraf Friedrich bald darauf auf seine Italienreise mit (1754), nachdem er ihn kurz vorher zum Hofbauinspektor ernannt hatte.[4] Nach der Rückkehr aus Italien erhielt Gontard im Jahre 1756 den Titel Ingenieurhauptmann[5] und wurde bald als Lehrer in der „Bau- und Perspektivkunst“ an der neugegründeten Kunstakademie angestellt (1761).[6] Inzwischen hatte er auch — übrigens ein Beweis für seine angesehene Stellung am Hofe Friedrichs — die frühere Kammerdame der Fürstin Sophia Fridericke Erckert, eine Tochter des geheimen Regierungs-

---

[1] Address-Calender a. d. J. 1749, S. 105.

[2] Wallé, S. 381.

[3] Ich vermute, dass Gontard die Pläne St. Pierre's ins Reine zeichnete und durch seine dabei angebrachte Unterschrift bei einem späteren Bayreuther Historiographen die dann immer wiederholte Ansicht hervorrief, als sei er irgendwie bei Ausarbeitung derselben wesentlich beteiligt gewesen.

[4] Address-Calender a. d. J. 1755, S. 117.

[5] Address-Calender a. d. J. 1757, S. 118.

[6] Spiess III, S. 92. (Vgl. oben S. 225.)

rats und Konsistorialvizepräsidenten Erckert, am 17. März 1756 geheiratet,[1] eine Ehe, die in Bayreuth mit sechs Kindern gesegnet war.[2]

Gontard's praktische Thätigkeit am Hofe Friedrichs war, wie ich bereits oben nachzuweisen versucht habe, keineswegs eine sehr bedeutende, besonders da ja die hauptsächlichsten fürstlichen Bauten zu einer Zeit entstanden sind, wo Gontard, fast noch ein Knabe, auch bei den bedeutendsten Talenten auf die ältern Meister vollständig hätte ohne Einfluss bleiben müssen, selbst wenn er schon seit frühester Jugend sich mit künstlerischen Dingen beschäftigt hätte und nicht bis zu seinem zwanzigsten Jahre ohne eigentliche fachmännische Ausbildung geblieben wäre.

Von dem Zeitpunkt ab, als er von seiner Italienfahrt zurückgekehrt war und St. Pierre das Amt eines Hofbauinspektors niedergelegt hatte, wäre für Gontard der geeignete Moment gekommen, für seinen Fürsten das, was er mit dessen Hülfe erlernt hatte, auch praktisch zu verwerten. Damals jedoch hatte Markgraf Friedrich seine vordem so umfassende Bauthätigkeit schon eingestellt, veranlasst hauptsächlich durch den Tod seiner kunstliebenden Gemahlin. Nur ein einziges bedeutenderes Werk im fürstlichen Dienst glaube ich Gontard zuteilen zu müssen, die Ausstattung des Sonnentempels auf der Eremitage.[3] Der ganze stilistische

[1] Bayreuth. K. Dekanat. «Kirchenbuch oder Verzeichnis» z. J. 1756.

[2] Da Wallé so gut wie nichts über die Familienverhältnisse Gontards mitteilt, sondern nur berichtet, dass er 17 Söhne gehabt haben soll, füge ich hier nach den bereits öfters citierten Kirchenbüchern der Hofgemeinde Bayreuth die dort verzeichneten Kinder Gontards an:

1) Friedrich Wilhelm Ludwig, geb. 7. April 1757. Taufpaten: der Markgraf und die Markgräfin und der Oberbaudirektor de Riquetti, die sich jedoch alle vertreten liessen.

2) Johanna Charlotte, geb. . . . Juni 1758. Taufpaten: Margarethe Johanna Erckert, des geh. Regierungsrats etc. Erckert Eheconsortin; Maria Charlotte Gontard, des Kindes Grossmutter väterlicher Seits, seine Excellenz der Herr Geheimrat Erckert selbst.

3) Karl Ludwig Kasimir, geb. 20. Mai 1759.

4) Johann Adam Ernst, geb. 28. Oktober 1760.

5) Johanna Christina Sophia, geb. 15. Mai 1763. Taufpaten: Fräulein Christina Gontard, die Schwester des Vaters, u. a.

6) Friedrich Karl Ludwig, geb. 30. Juli 1764.

[3] Hier vermutet schon Gurlitt (Barock in Deutschland etc., S. 470) mit Recht Gontards Mitwirkung; ein Einfluss Gontards jedoch auf die Dekoration der anderen Gemächer der Orangerie darf bestimmt nicht angenommen werden.

Charakter derselben, der so stark von dem dekorativen Rokoko St. Pierre's abweicht, versetzt uns in die Notwendigkeit, diese Arbeit einem anderen Meister, als dem Franzosen zuzuteilen; noch unter den frischen Eindrücken der Italienreise ist diese Dekoration des Sonnentempels, die bereits oben beschrieben wurde, entstanden, wohl unstreitig Gontard's Schöpfung.

War so Gontard's Thätigkeit für seinen Fürsten nur eine wenig bedeutende, so war ihm doch andererseits in Bayreuth noch Gelegenheit geboten, einige grössere Privatbauten aufzuführen, die ich jedoch hier, als ausserhalb des Rahmens meiner Aufgabe liegend, nur kurz berühren will. Zu diesen meist in den Jahren 1757—1763 entstandenen Gebäuden gehört vor allem das stattliche Palais, das sich der seit 1759 zum Oberbaudirektor ernannte Karl Ernst Friedrich Freiherr von Reitzenstein[1] (Luitpoldplatz 15) erbaute. Das imposante Gebäude, auf dessen architektonische Gestaltung die italienische Reise ebenfalls nicht ohne Einfluss geblieben ist, erinnert mit seinen ruhigen Horizontallinien an römische Paläste der besten Zeit, wenn natürlich auch der in französischer Schulung aufgewachsene deutsche Architekt den einheitlich geschlossenen Charakter seiner Vorbilder nicht konsequent durchzuführen im stande ist. Nur kurz sei hier auf die Uebereinstimmung dieses Palastes mit dem jetzigen Oberverwaltungsgericht in Berlin (Markgrafenstrasse 47), das auch von Gontard gebaut sein soll,[2] hingewiesen.

Ein weiteres Gebäude in Bayreuth, das sog. Layritz-Haus (Luitpoldplatz Nr. 11), das ebenfalls Gontard zugeschrieben wird,[3] ist nach meiner Ansicht schon wegen der Leichtigkeit und zierlichen Eleganz des Details nicht von ihm; vielleicht ist es jedoch ein Werk Richters. Dagegen möchte ich Gontard eher den Hauptanteil an dem Haus Ludwigsstrasse Nr. 29 zuschreiben, das der Dekorationsinspektor Spindler im Jahre 1761 für sich erbauen liess[4] und das besonders in den Schmuckgliedern manche Aehnlichkeit mit dem sicher von Gontard errichteten sog. Noackschen Haus in Potsdam (Humboldstrasse 4) hat.

Wohl aus keinem anderen Bau jedoch können wir die künst-

---

[1] Cam. A. Bayreuth, fasc. XIII, 77.
[2] Borrmann, S. 354.
[3] Roeser, S. 36.
[4] Heinritz, Markgraf Friedrich. II, S. 53.

lerischen Anschauungen eines Architekten besser und leichter ablesen, als da, wo er vollständig alles sich nach seinem persönlichen Gutdünken herstellen konnte, bei seinem eigenen Heim, das man in vielen Fällen fast versucht wäre, als ein künstlerisches Glaubensbekenntnis zu bezeichnen.

Von seinem unermüdlichen Mäcen Friedrich hatte Gontard einen Teil des abgebrannten alten Schlosses an der Stelle, wo der Flügel Georg Friedrichs gestanden hatte, als Bauplatz zum Geschenk erhalten (1759).[1] Dort errichtete er bald für sich und seine Familie ein nicht eben sehr grosses Haus, das in seiner Grundrissanlage den praktischen französischen Mustern folgend,[2] in der Architektur der Fassade jedoch die klassicistische Richtung, die Gontard ja als Schüler St. Pierre's in Bayreuth und als Hörer Blondels in Paris studiert hatte, nicht im Geringsten erkennen lässt. Der Bau zeigt, wie alle übrigen Schöpfungen Gontard's zu Berlin und Potsdam ein „Studium des Altertums auf eigene Faust", eine Verschmelzung italienischer Vorbilder mit französischen Regeln, sowie hauptsächlich noch Reminiscenzen an die alten fränkischen und thüringer Barockmeister, in deren Schaffensgebiet Gontard ja aufgewachsen war, und die besonders seine unbestreitbare Vorliebe für mehr malerische Wirkung veranlasst haben mögen.

Das Detail, auf das seine Lehrer St. Pierre und Blondel wenigstens in der äusseren Architektur fast gar kein Gewicht legen, hebt Gontard immer wieder hervor; auch bei seinem Hause in Bayreuth sind die schweren Fensterumrahmungen, die massigen dorischen Pilaster, das weitausladende Gurt- und Hauptgesims, die dicken Frucht- und Blumenfestons unter den Fensterbänken mit sichtlicher Vorliebe behandelt.

Als deutlichen Beweis jedoch, wie sich Gontard trotzdem andererseits wieder alle auf ihn einwirkenden künstlerischen Strömungen und Einflüsse zu nutze zu machen wusste, möchte ich hier nur noch den Vergleich des von St. Pierre errichteten Bayreuther Opernhauses mit Gontard's Haus in Berlin am Kanal (Nr. 30),

---

[1] Bauer, Carl von Gontard. A.O. 1891. S. 122.

[2] Gontard's Originalplanzeichnung (Grundriss) befindet sich in den Sammlungen des historischen Vereins von Oberfranken.

erbaut 1775,[1] in Vorschlag bringen, wo St. Pierre's architektonische Gedanken fast direkt wieder ausgenützt werden. Aehnliche klassicistische Formen zeigt übrigens schon das Haus Richard-Wagnerstrasse Nr. 22 in Bayreuth, das wohl auch von Gontard erbaut wurde. Gontard ist eben ein Ekklektiker im besten Sinne des Wortes.

Markgraf Friedrich sollte seine Gemahlin nicht gar lange überleben; er starb plötzlich im Alter von 52 Jahren, am 17. Februar 1763, zwei Tage nachdem der Hubertusburger Friede dem siebenjährigen Krieg ein Ende gemacht hatte.

Da Friedrichs einziges Kind aus seiner ersten Ehe, die Prinzessin Elisabeth Friderike Sophie, an den Herzog von Württemberg verheiratet worden war, und er von seiner zweiten Gemahlin Karoline von Braunschweig keine Nachkommen hatte, so fiel das Fürstentum Bayreuth an den jüngsten Bruder seines Vaters.

Markgraf Friedrich Christian, ein verbitterter menschenscheuer Fürst, sollte jedoch den gesamten künstlerischen Aufschwung, den die kleine fränkische Residenz unter Markgraf Friedrich genommen hatte, mit einem Schlage wieder zu nichte machen. Nur unter der ausdrücklichen Bedingung, dass in Bayreuth „alle Franzosen und Italiener fortgeschafft“ werden sollten, hatte sich der damals in Wandsbeck weilende Fürst entschlossen, die ihm übertragene Regierung anzunehmen;[2] diese Forderung hatte jedoch neben der berechtigten Ausserdienststellung von zahlreichen schmarotzerhaften Hofbeamten auch vor allem die Aufhebung der französischen Komödie, die Entlassung aller Sänger, Schauspieler und Tänzer zur Folge. Weiterhin wurde neben verschiedenen Verwaltungs- und Justizbehörden auch das „General-, Weg- und Wasserdirektorium“ abgeschafft und sogar die Akademie der freien Künste aufgelöst, ein Verfahren, durch das naturgemäss gerade die bedeutendsten der einst von Markgraf Friedrich beschäftigten und geförderten Künstler brotlos wurden. So sahen sich die meisten derselben bald gezwungen, der liebgewonnenen Stätte ihres langjährigen Wirkens den Rücken zu kehren und in anderen Landen, wo man sie allerdings mit offenen Armen aufnahm, Gelegenheit zu suchen zur Entfaltung ihres Könnens

---

[1] Abbildung bei Dohme, Barock- und Rokokoarchitekturen. Berlin 1892. I. Bd.

[2] Holle, Friedrich Christian, der letzte Markgraf von Bayreuth. A.O. 1852. S. 7.

und ihrer Kunst, zu der sie in Bayreuth am Hofe des „vielgeliebten“ Friedrich den Grund gelegt hatten.

Besonders war es Berlin, wohin sich die weitaus grösste Zahl der in Bayreuth beschäftigungslos gewordenen Meister wandte. Der interessante Austausch von Künstlern, der unsere gesamte deutsche Hofkunst charakterisiert und den wir schon einmal zwischen den beiden fürstlichen Residenzstädten Berlin und Bayreuth wahrgenommen haben um die Wende des 17. Jahrhunderts, wo Charles Philipp Dieussart, Gedeler, Schlüters Schüler Paul Decker und Andere von Berlin aus an den Hof Christian Ernsts nach Franken gekommen waren, wiederholt sich nun in umgekehrter Folge. Bayreuth ist jetzt die gebende Stadt, und Berlin, das nach glücklicher Beendigung des siebenjährigen Krieges in der letzten Regierungsperiode des grossen Friedrich nochmals einen bedeutenden künstlerischen Aufschwung nahm, empfängt nun aus der kleinen fränkischen Residenz die Meister, die in nicht zu unterschätzender Weise an der gesamten Kunstentwicklung der jetzigen Reichshauptstadt beteiligt waren.

Als Bildhauer sind unter diesen vor allem die beiden Brüder Johann David und Johann Lorenz Ränz zu nennen, die gleich nach Friedrichs Tod nach Berlin, bezw. Potsdam übersiedelten,[1] ferner Martini, Schleunig und Schnegg, denen sich auch die meisten Zöglinge der Akademie anschlossen.

Von den Bayreuther Architekten waren die bedeutendsten, Gontard und Unger, der Schüler der Friedrichsakademie, ebenfalls nach Berlin gegangen. Gontard trat im September 1764 bei den königlichen Bauten ein und entfaltete zu Berlin und Potsdam unter Friedrich II. und teilweise auch noch unter Friedrich Wilhelm II. eine reiche Thätigkeit; auch an der Akademie der freien Künste und Wissenschaften war er als Lehrer angestellt. Er starb als Major am 23. September 1791 auf einer Badereise in Breslau.[2] Unger wurde bereits im Jahre 1763 Bauamtskondukteur in Potsdam und später Bauinspektor, in welcher Eigenschaft er ebenfalls an einer grossen Anzahl königlicher und privater Bauten beteiligt war (gest. zu Berlin 1812).[3]

[1] Heinritz, Beiträge S. 101.
[2] Wallé, S. 427.
[3] Nagler, Künstlerlexikon.

Auch Ansbach, die Nachbarresidenz, zog eine Reihe der bisher in Bayreuth beschäftigten Künstler an sich. Dort war nach dem Tode Karl Wilhelm Friedrichs im Jahre 1757 dessen einziger Sohn Alexander zur Regierung gelangt. Obwohl der Markgraf, ein besonders auf der Universität Utrecht und in Italien wissenschaftlich sehr gebildeter Fürst,[1] nicht ohne Sinn und Interesse für die Kunst und ihre Schöpfungen war, äusserte sich diese Neigung doch in anderer Richtung als bei seinem baulustigen, prunkliebenden Vater. Alexanders Bestreben ging besonders dahin, seine reichen Kunstsammlungen zu vermehren; in der stillen Einsamkeit des Triesdorfer Parkes ergötzte er sich an den Schätzen, die er während seiner langen Regierung in unermüdlichem Sammeleifer erworben hatte. Auf grossen Reisen bewunderte er die unvergänglichen Denkmale italienischer Meister, ohne den Ehrgeiz zu besitzen, in seinem nordischen Fürstentum mit einem schwachen Abklatsch südlicher Kunst glänzen zu wollen. Zudem musste auch naturgemäss auf die verschwenderische Periode unter Karl Wilhelm Friedrich, der seinem Sohn eine Schuldenlast von mehr als sechs Millionen Gulden hinterlassen hatte,[2] ebenso wie in Bayreuth unter Friedrich Christian eine gewisse Reaktion eintreten. Und andererseits ist es nicht zum mindesten die Schuld der ganzen Zeitströmung, die ganze Richtung des so wenig kunstbedürftigen letzten Teiles des 18. Jahrhunderts, die nach der kurzen schillernden Pracht des Rokoko zu schlichter, gesuchter und darum unerfreulicher Einfachheit zurückkehrte.

In der Lage der beiden fränkischen Fürstentümer änderte sich daher auch nur wenig, als nach dem kinderlosen Tode Friedrich Christians von Bayreuth (1769) der Markgraf von Ansbach noch das Bayreuther Fürstentum erbte, besonders da Alexander auch mit seinem neuen Ländchen eine die ohnehin schon ärmliche Bevölkerung fast erdrückende Schuldenlast übernehmen musste. Man beschränkte daher auch die am Hofe angestellten Künstler in beiden Fürstentümern auf die notwendigsten Personen; sogar die aus vier Hof-

[1] Vehse, Geschichte der deutschen Höfe. XL. Band. Hamburg 1857, S. 155.

[2] Kerler, Markgraf Alexander von Brandenburg-Ansbach und sein Hof im Jahre 1758. Forschungen zur brandenburgischen u. preussischen Geschichte. VII. Leipzig 1894. S. 216.

räten und einem Sekretär bestehende Baudeputation in Ansbach wurde nicht mehr einem Fachmann, sondern einem einfachen Beamten, dem Hof- und Regierungsrat Johann Friedrich Greiner untergeordnet.

Als „bauamtliche Bediente“ waren nunmehr in Stellung zu Ansbach der Bauinspektor Johann David Steingruber, der Landbauinspektor Christian Karl Bruckner, der Bauamtsadjunkt Jakob Karl Joseph Kress, der Hofebenist Martin Schuhmacher und sein „Adjunctus“ Helwig Michael Schuhmacher, ausserdem ein Hofbrunnenmeister u. s. w.[1] In Bayreuth blieb beim Bauamt als Hofbauinspektor noch eine Zeit lang Rudolph Heinrich Richter thätig, weiterhin der Hofkommissarius und Hofmaler Wilhelm Ernst Wunder, der Hofbildhauer Johann Gabriel Ränz, Anton Prique als Hofstückgiesser und Grottenmeister, Hofvergülder Georg Braun und wieder verschiedene „Hofhandwerker“.[2]

Eine Neueinrichtung war nur das Bauamt zu Triesdorf, dem Lieblingssitz des Fürsten, wo zum Bauinspektor Theodor Bonifacius Schnetter ernannt worden war.

Nur wenige andere Meister noch rangierten unter der Rubrik „Künstlere und andere zu Hof-Diensten bestellte Personen“, so z. B. im Jahre 1780 die Hofmaler Johann Wilhelm Konrad Liebhard, Johann Michael Schwabeda, Johann Franziscus Gout in Bayreuth, der Hofminiaturmaler Pinehas, der „Hof-Jubelier“ Johann Georg Eckart zu Fürth, die Kunstkabinet-Steinschneider Johann Friedrich Müller und Johann Adam Hanf und andere Kunsthandwerker,[3] die alle mit geringen Ausnahmen bis zum Ende der Regierung Alexanders in Stellung blieben.

Eine etwas wichtigere Veränderung trat nur in der Bauinspektion zu Bayreuth ein, als Richter starb (?) und Joh. Gottlieb Riedel (geb. 8. Oktober 1722 zu Schleiz, gest. 9. Oktober 1791)[4] an seine Stelle trat. Vorher war Riedel in Schleiz längere Zeit (1748 bis 1759) thätig

[1] Hochfürstlich Brandenburg-Onolzbach- und Culmbachischer genealogischer Calender und Address-Calender auf das Jahr 1770. S. 128.

[2] Ebenda S. 204.

[3] In Bayreuth die «Hof-Gold- und Silber-Arbeitere» Joh. Georg Wich, Johann Gottfried Ambrosius Dietel, Johann Friedrich Flessa, Johann David Sixt Pecht, der Hofgoldschmied Martin Müller, der Hof-Galanterie-Arbeiter und Vergolder Georg Christoph Schöll.

[4] Journal von und für Franken. III, S. 644. Meusel (Museum XVI, S. 290) hat 1792.

gewesen; im Jahre 1762 kam er nach Bayreuth, wo ihm zuerst die Aufsicht über die Eremitage übertragen wurde. Später übernahm er dann im Jahre 1771 unter dem Oberbaudirektor Karl Ernst Friedrich von Reitzenstein die Leitung des fürstlichen Bauamts.

In Ansbach dagegen gelangt im weiteren Verlauf der Regierung Alexanders nur Joh. Jakob Steingruber (gest. 1790) an die Stelle seines Vaters Joh. David (gest. 1787),[1] während als weitere Hofbauinspektoren noch kürzere Zeit Joh. Kaspar Wohlgemuth und Jakob Atzel thätig sind,[2] Architekten, die kaum bemerkenswerte Spuren ihres Schaffens hinterlassen haben. Ausserdem zog Alexander zu einigen seiner Bauten als Sachverständigen einen weitgereisten Augsburger Meister Namens Meyer bei;[3] dieser ist wohl identisch mit dem damaligen Bauinspektor Leonhard Christoph Mair in Augsburg, der sich nach dem bezeichnenden Urteil eines Zeitgenossen „im Bauen dem wahren Schönen wiederum mehr genähert".[4]

Die Malerei dagegen fand am Hofe Alexanders besonders in dem auch weiterhin bekannten Naumann, dessen schon oben gedacht wurde, einen nicht unbegabten Vertreter. Friedrich Naumann (geb. 1750 zu Blasewitz) hatte als Schüler von Seydelmann und Mengs längere Zeit in Dresden gelebt und war dann nach Rom gegangen, wo ihn Markgraf Alexander im Jahre 1775 kennen lernte und in seine Dienste nahm; erst 1781 jedoch kam er nach Ansbach, da er zu weiterer Ausbildung noch einige Jahre Urlaub erhalten hatte. Anfangs erster Hofmaler Alexanders, wird er später (30. Juli 1790) noch Professor der Malerei und Zeichenkunst an der Universität zu Erlangen.[5]

Als zweiter Hofmaler Alexanders ist mit Naumann gleichzeitig Johann Michael Schwabeda thätig (geb. zu Erfurt 1734, gest. 1794 zu Ansbach), ein Schüler der Erfurter Maler Zöllner und Beck. Seit 1760 in Ansbach, tritt er dort in besonders rege Beziehungen zu Schneider und Graff; seine „Hauptstärke" waren „Frucht-, Blumen- und Küchenstücke".[6] Als Schüler

---

[1] Schad, S. 209.
[2] Meyer, Beiträge S. 21.
[3] Fischer, Fürstentum Ansbach. I, S. 292.
[4] Stetten, S. 110.
[5] Schad, S. 188; Meusel, Museum II, S. 40 ff. u. a. a. O.
[6] Meusel, Miscellanea XXIX S. 268; Schad, S. 204 u. a. a. O.

Naumanns wären hier noch besonders der nachmalige Hofmaler L. Kreul hervorzuheben [1], ebenso eine Mamsell Hänlein, eine Ansbacherin, die man als zweite Angelika Kauffmann gepriesen hat.[2] Auch der damals in Neustadt a/A. ansässige Landschaftsmaler Johann Leonhard Städler verdient eine kurze Erwähnung.[3]

Auffallend ist jedoch, dass die Bildhauer aus den Brandenburger Landen nun gänzlich verschwinden; was die Plastik jetzt noch gegen den Schluss des Jahrhunderts hier schuf, beschränkte sich so gut wie ausschliesslich auf Werke der Kleinkunst. Für Medaillen und ähnliche Arbeiten scheint Alexander zudem eine besondere Vorliebe gehabt zu haben, denn er beschäftigte neben den bereits oben genannten eine Reihe von Medailleuren, so besonders den zu Kadolzburg geborenen Medailleur Dobicht,[4] ferner den Kammermedailleur Joh. Samuel Goetzinger (geb. zu Ansbach 1. April 1734, gest. 1791)[5] und endlich als Bronzeur und Ciseleur Joh. Leonhard Hollenbach, den Vater des bekannten Medailleurs Joh. Michael Christian, der erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Ansbach blühte.[6]

Infolgedessen hatte Markgraf Alexander noch auf die Frühzeit dieses Jahrhunderts auch weiterhin insofern einen gewissen Einfluss in künstlerischer Hinsicht, als er einer Reihe jüngerer Talente durch pekuniäre Unterstützungen Reisen und Studium im Ausland ermöglichte. So lebte der jüngere Riedel, der Sohn des Bayreuther Bauinspektors, längere Zeit auf Kosten des Markgrafen in Dresden und in Paris (bis 1786), wo er besonders unter Dumonts Leitung thätig war;[7] auch der zu Kreglingen im Fürstentum Ansbach geborene Alexander Macco,[8] der sich in der Folge einen nicht unbedeutenden Namen als Porträt- und Historienmaler erwarb (geb.

---

[1] Hauser, Verzeichnis der städtischen Kunst- und Gemäldesammlung in Bamberg. Bamberg 1891. S. 98. (Kreul ist wohl identisch mit dem oben genannten Maler Crail.)

[2] Einige Kunstnachrichten von Anspach. Meusel, Museum. V, S. 15.

[3] Meusel, Museum IV, S. 91 ff.

[4] Meusel, Lexikon. II, S. 30 (bei Nagler Dabicht genannt).

[5] Ebenda I, S. 44.

[6] XXIV. Jahresbericht des historischen Vereins von Mittelfranken. 1892. Kleine Mitteilungen. III, S. 77.

[7] Nagler, Künstlerlexikon.

[8] Genealogisches Handbuch bürgerlicher Familien. Charlottenburg 1889. II, S. 258.

29. März 1769, gest. 24. Juni 1849), hatte, gleich manch anderem Künstler ein gut Teil seiner Ausbildung der Förderung durch seinen Fürsten zu verdanken, ebenso wie z. B. auch in dem bekannten Porzellanmaler Christian Adler (geb. zu Triesdorf 1786, gest. zu München 1842 als Inspektor der k. Porzellanmanufaktur in Nymphenburg),[1] ebenfalls einem Schüler Naumanns, die Erinnerung an die heimatliche Kunstübung noch nachklingt.

Von der Thätigkeit des „Baudepartements“ unter Markgraf Alexander ist jodoch wenig genug zu berichten, besonders da es fast durchweg nur Nutzbauten waren, die gegen den Schluss des 18. Jahrhunderts noch in den fränkischen Fürstentümern entstanden. So errichtete Riedel im Jahre 1782 das Brunnenhaus zu Alexandersbad im Fichtelgebirge,[2] ein einfaches Gebäude „nach französischer Bauart und ganz symmetrisch“, mit Pilasterstellung und einer Inschrifttafel im Giebel. Ein ähnlicher Bau ward durch den gleichen Architekten im Wildbad zu Burgbernheim 1786 ausgeführt, ein einstöckiges, ebenfalls fast schmuckloses Haus mit einer nüchternen Pilasterordnung, die im Jahre 1788 durch Karl Christian Riedel, den Sohn und Nachfolger des Bauinspektors, abgeändert wurde.[3] Der wohl ebenfalls durch den jüngeren Riedel erbauten Kirche in Bindlach wurde oben schon gedacht.

In Ansbach errichtete Wohlgemuth auf Veranlassung des Markgrafen die Häuser A 374—380;[4] der Bauinspektor Brückner dagegen baute das Zuchthaus in Schwabach, sowie verschiedene Kirchen des Ansbacher Landes.[5] Nur zu Triesdorf treffen wir auf eine vielleicht bemerkenswertere Schöpfung Alexanders; dort rührt der Marstall und seine Thordekoration, Nischen mit Nymphen und wasserspeienden Delphinen, im Giebel die von zwei Rossen gehaltene Kartusche mit Namenszug wohl ein Werk Steingrubers, allerdings noch aus den ersten Jahren der Regierungszeit des Markgrafen.

Triesdorf war und blieb auch der Lieblingsaufenthalt Alexanders; während er seine Gemahlin in das Lustschloss Schwaningen verbannte, lebte er dort mit seiner äusserst belesenen und

[1] Von Adler bewahrt die k. neue Pinakothek in München eine Reihe von Porzellangemälden. (Vgl. auch Nagler, Künstlerlexikon.)
[2] Meusel, Lexikon II, S. 179.
[3] Die Pläne in der Plansammlung der k. Regierung von Oberfranken.
[4] Lang, der vorletzte Markgraf, S. 18.
[5] Fischer, Fürstentum Ansbach. I, S. 292.

gebildeten Freundin, der englischen Lady Craven, die in Triesdorf sogar eine französische Akademie „für Künste und Wissenschaften" errichtete[1] und hierzu als Sekretär den Franzosen Mercier berief, den Bruder des geistvollen Verfassers des eben damals erschienenen „Tableau de Paris".[2]

Lady Craven war es auch, die alle Anlagen in Triesdorf im englischen Gartenstile umgestaltete, der ja in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts plötzlich eine so ausgedehnte Verbreitung fand und den französischen Gärten mit ihren beschnittenen Bäumen und Hecken, ihren Laubgängen und Statuen, ihren Labyrinthen, Wasserkünsten und Kaskaden ein jähes Ende bereitete.

Die hauptsächlichste künstlerische That Alexanders jedoch war die werkthätige Förderung, die er der Ansbacher Porzellanfabrik angedeihen liess. Schon im Jahre 1710 soll zu Ansbach selbst eine Porzellanfabrik gegründet worden sein.[3] Regeres Leben kam erst unter Alexander in den Fabrikbetrieb, als sächsische Arbeiter, die der siebenjährige Krieg aus ihrer Heimat vertrieben hatte, in Ansbach ein Privilegium zu weiterer Ausübung ihrer Kunst erhielten.[4] Mit Verlegung der Fabrik in das verlassene Schloss Bruckberg (1767) nahm das Unternehmen vollends einen erfreulichen Aufschwung und erhielt einen mehr künstlerischen Charakter, den es anfänglich vor allem dem Porzellandreher Johann Tobias Adam, wohl einem Mitglied der berühmten lothringer Künstlerfamilie dieses Namens, und dem „Buntmaler" Peinior zu danken hatte.[5] Besonders auch für die Innendekoration des Ansbacher Residenzschlosses lieferten die rührigen Meister sehr viele reizvolle Arbeiten.[6]

Bald vergrösserte sich der Betrieb so stark, dass Alexander sich veranlasst sah, eine eigene „Porcellaine-Fabrique-Deputation" einzusetzen unter der Oberleitung des Hofrats Georg Ludwig Hirsch, der ausserdem als „Fabrique-Vorsteher" der Kommissarius

[1] Hänle, S. XXVII.

[2] Memoirs of the Margravine of Ansbach, formely Lady Craven, written by hereself. London 1825. I, S. 192 ff.

[3] Schütz, III, S. 41. (Vgl. oben II, S. 112.)

[4] Hirth, Deutsch Tanagra. München 1898. S. LXXII.

[5] Meyer, Die Markgräfliche Porzellanfabrik Bruckberg bei Ansbach. Bayerische Gewerbezeitung. Nürnberg 1894. Nr. 7, S. 147 Anm.

[6] Der Porzellanschatz des Schlosses zu Ansbach, Ansbach 1894.

Johann Friedrich Käntler und der Malerei-Inspektor und Blumenmaler Johann Melchior Schelhammer angehörten.[1] Käntler, ein Vetter und Schüler des berühmten sächsischen Bildhauers Johann Joachim Kändtler[2] († 1775 als Direktor der Porzellanfabrik in Meissen), war ein „sehr geschickter Modelleur“ und soll allein das Geheimnis, „Masse und Glasur“ zu bereiten, besessen haben, ebenso wie Schelhammer das der Farbenherstellung.[3]

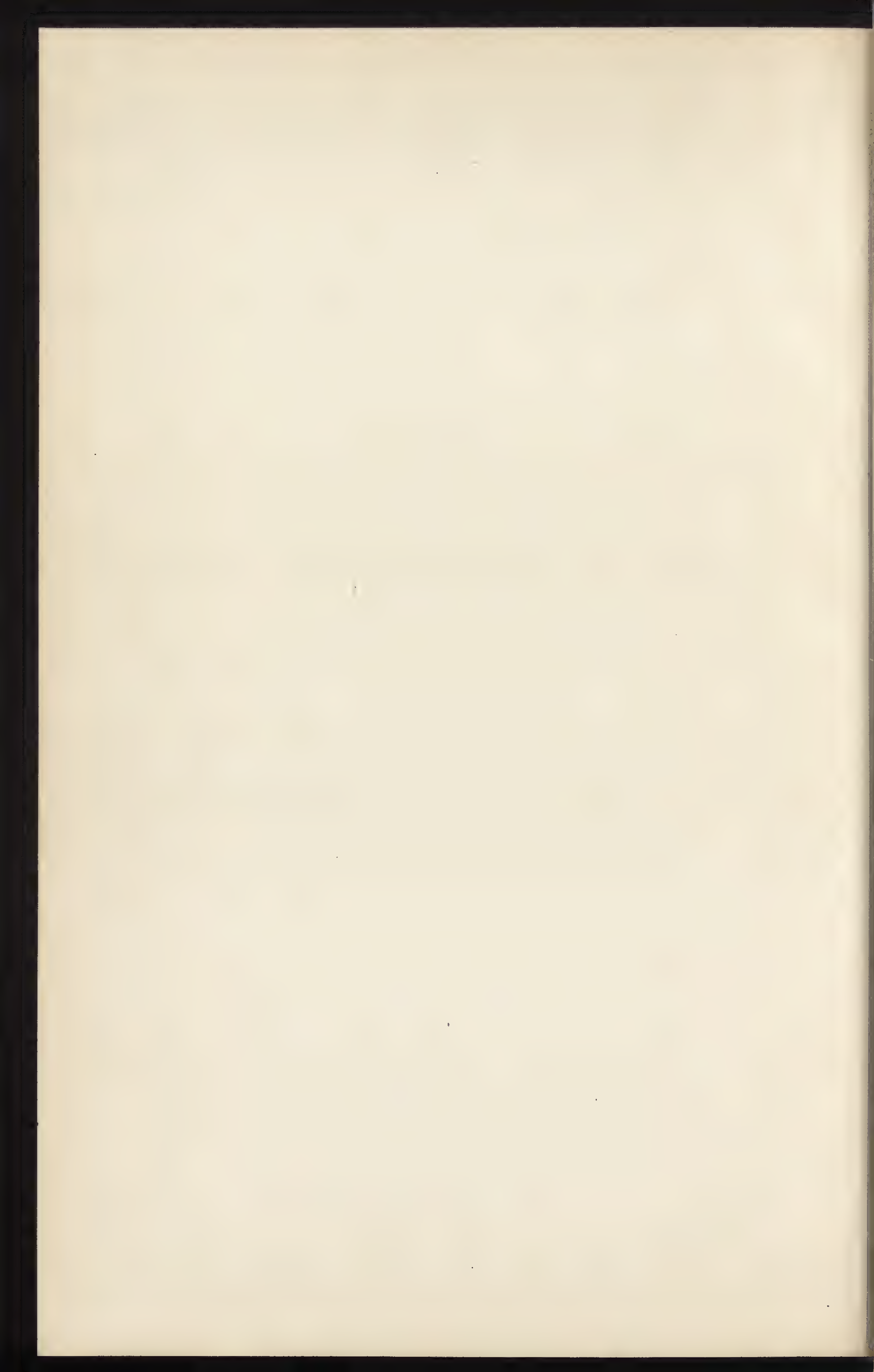
Diese beiden Künstler hatten in Bruckberg selbst wieder eine Reihe meist einheimischer Kräfte ausgebildet, wie den Modelleur Dengler, die Tiermaler Büttner und Hutter und den Fruchtmaler Telorac, alle vier aus Ansbach, weiterhin die beiden Blumenmaler Schreitmüller und Kuhl aus Schwaben; auch der „Buntmaler“ Johann Stenglein, ebenfalls ein Ansbacher Kind, lernte zunächst in Bruckberg und bildete sich dann erst durch einen 14jährigen Aufenthalt in Frankreich weiter aus[4] (gest. 1803).

Die Blüte der Bruckberger Porzellanfabrik ist unter Alexander eigentlich noch das einzige künstlerische Moment, das irgendwie geeignet war, das Kunstempfinden von Fürst und Volk gegen den Ausgang des 18. Jahrhunderts bestimmend zu beeinflussen. Und als vollends Alexander, der sich mit „seiner italienischen Liebe zur Kunst, mit seiner französischen Erziehung und seinem englischen Herzen“[5] in den deutschen Landen nicht mehr wohl fühlen mochte, seine beiden Fürstentümer im Jahre 1791 an Preussen abtrat, da war der Zusammenbruch all dessen, was kunstliebende Fürsten durch drei Jahrhunderte gestrebt und geschaffen, unvermeidlich. Aus den ansehnlichen Sammlungen wurden die bedeutendsten Kunstschätze nach Berlin gebracht, anderes wurde verkauft oder verschleudert. Ganze Zimmereinrichtungen,[6] antike Vasen und Statuen, Gemälde und Zeichnungen, all die Schätze, die Alexander nicht mit sich in sein Tusculum nach England genommen hatte, kamen in den Besitz der preussischen Samm-

---

[1] Genealogischer Calender auf das Jahr 1780. S. 62.
[2] Hirth, Deutsch Tanagra. S. LXXII.
[3] Journal von und für Deutschland. II, VII. 1785. S. 47.
[4] Ebenda S. 47 u. 48.
[5] Deutsche Uebersetzung der «Memoirs of the Margravine of Ansbach». II, S. 355. (In der englischen Original-Ausgabe nicht enthalten.)
[6] Cam. A. Inventar der Eremitage 1779.

lungen. Die Schlösser und Lusthäuser, die zum grossen Teil in Privatbesitz übergegangen waren, zerfielen; Verbrecher und Geisteskranke zogen ein in die einstigen Prunkgemächer der Fürsten; die prächtigen Gartenanlagen wurden zerstört und praktischen Zwecken nutzbar gemacht — nur hie und da noch gibt ein mehr durch Zufall erhaltener Bau Kunde von der Prachtliebe und dem Kunstsinn der brandenburger Markgrafen in den fränkischen Landen und in manch stillem Winkel noch träumen verschlafene Steingötter, von Epheu umwuchert, vereinsamte Zeugen einer glänzenden Vergangenheit.



Zusätze und Berichtigungen.[1]

Seite	Zeile	von	lies	statt
Seite 2	Zeile 18	von oben	lies Rezat	statt Rednitz
» 4	» 2	» »	» einer	» eine
» 4	» 21	» »	» Stil	» Styl
» 18	» 10	» »	» Renaissance	» Rennaissance
» 18	» 12	» unten	» II. 186	» II. 675
» 20	» 8	» oben	» Noch vor	» Nach der

» 21 » 1 » unten ergänze: Giromella ist identisch mit Francesco Chiaramella de Gandino (vgl. Sarre, Der Fürstenhof zu Wismar. Berlin 1890).

Seite 33 Zeile 3 von unten lies I. 523 statt I. 513.
» 56 » 1 » » » lichter » leichter.

Seite 93 meine Vermutung finde ich nachträglich bestätigt; Meister T. W. ist wohl sicher mit dem Nürnberger Goldschmied Tobias Wolff (um 1604) identisch. (Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen. Frankfurt a. M. 1890. S. 285. Nr. 1308). Ueber verschiedene andere Medaillen etc. der fränkischen Markgrafen vgl. auch Menadier, Schaumünzen des Hauses Hohenzollern. Berlin 1901.

Seite 105 Note 8 lies Nürnberg, Kreisarchiv «Markgräfliche Diener» X, 172/1 Rep. 117a statt ebenda.

Seite 107 Zeile 14 von oben Giuseppe statt Guiseppe.

Seite 112 Zeile 21 von unten lies Johann Wilhelm statt Georg Wilhelm.

Seite 113 Zeile 20 von oben lies stilistisch statt artistisch.

Seite 119. In der Bibliothek der k. technischen Hochschule zu Stuttgart werden die Originalpläne zu dem Kirchenumbau in Ansbach aufbewahrt (Inv. B. Y. 10, 6, d), die teilweise von Retty selbst gezeichnet sind (bez. Ing. Cap. et Direc. Leopoldo Retty inv. et del.), teils von seinem Bauzeichner Biarelle (bez. Ingenieur Capitain et Directeur Leopoldo Retty inventirt und gebauet, Paul Amede Biarelle del.) Da der Architekt hier sich selbst mit Retty unterzeichnet, wurde diese Schreibweise auch weiterhin beibehalten.

Seite 163 Zeile 9 von unten lies Goldmannianae statt Goldmanniae.

---

1 Durch ein Versehen blieben die beiden ersten Bogen ohne Nachkorrektur; von den dadurch entstandenen Druckfehlern sind nur die störendsten hier aufgeführt.

Seite 192. Auch durch eine weitere Notiz kann ich die Existenz der Ansbacher Porzellanfabrik — wenigstens im Jahre 1736 — nachweisen. Der zur Geburtsfeier des nachmaligen Markgrafen Alexander (24. Februar 1736) nach Ansbach beorderte bayrische Gesandte berichtet nāmlich seinem Fürsten u. a. auch, dass er dort in den «Marstahl gefihrt» wurde, «in solchen aber in eine Porcellan-Manufactur, welche ungehindert selbes sehr schōn und dem wahrem Porcellan zimblich ähnlich, jedoch dem vernemen nach mit grossen Gewün nit an Man zu bringen». (München, Reichsarchiv. Brandenburger Litteralien fasc. XIX, Nr. 74a prod. II, fol. 6.)

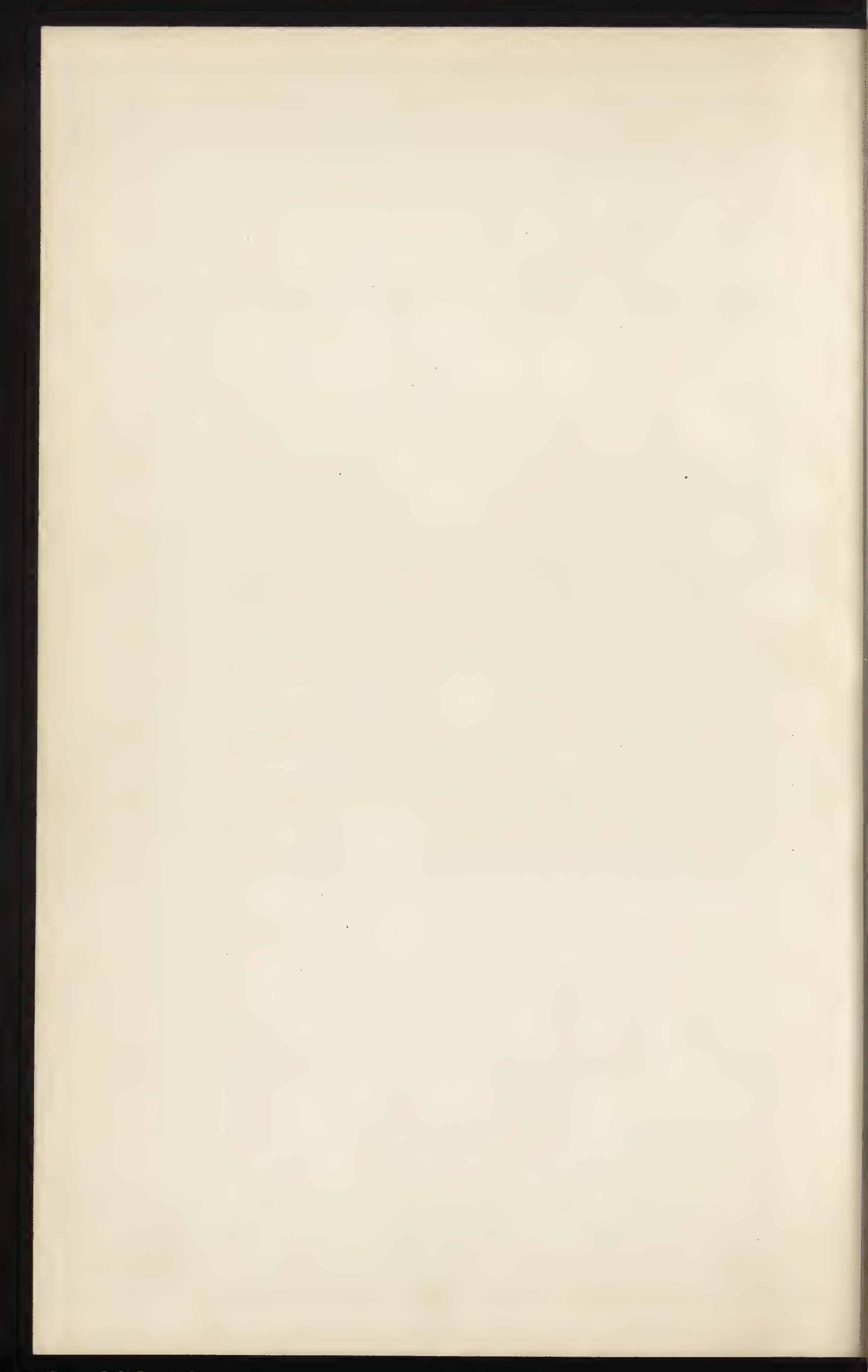
Seite 199. Zeile 1 von oben lies 1791 statt 1792.

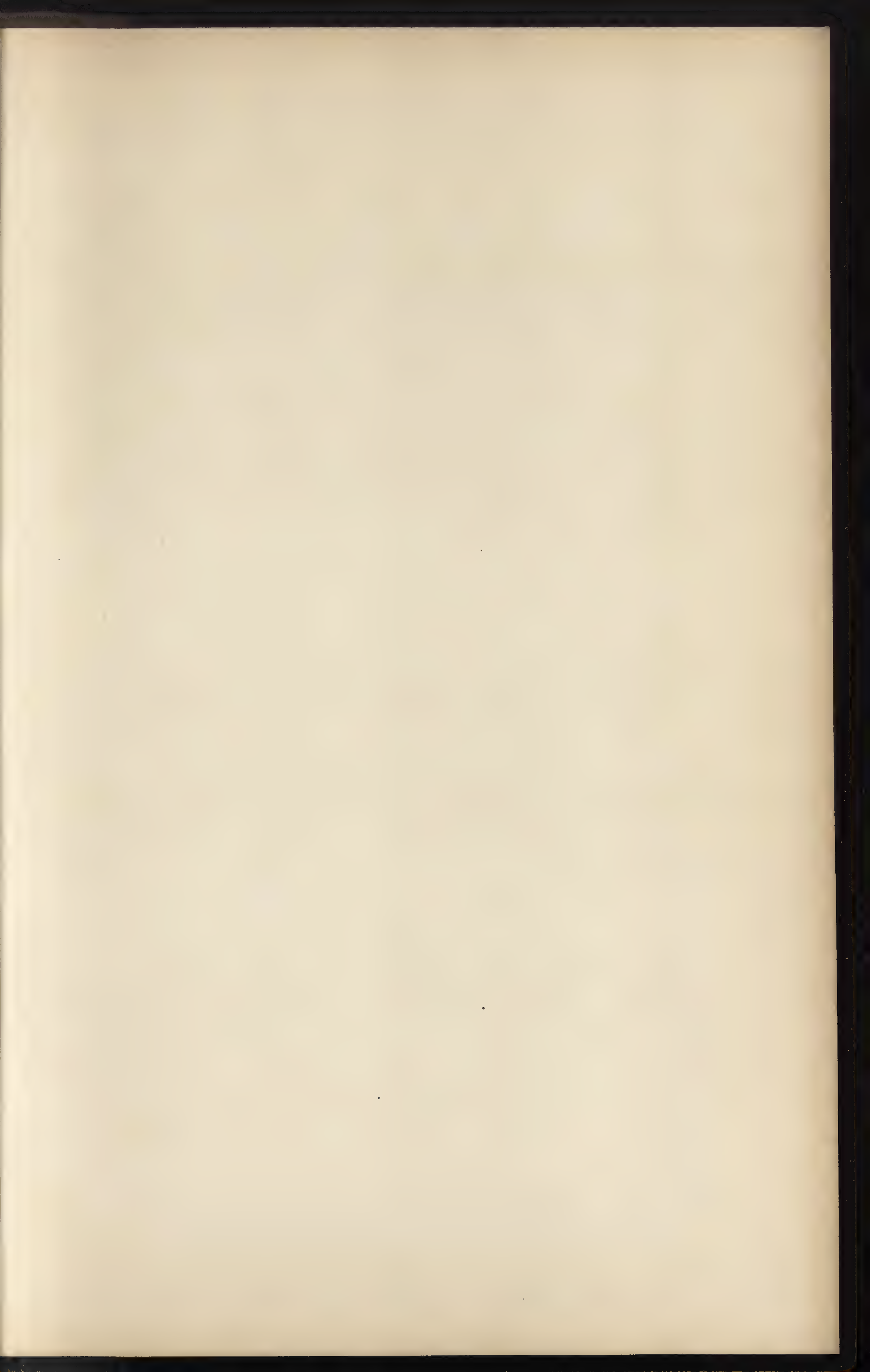
Ortsverzeichnis.

Die gesperrt gedruckten Namen bezeichnen Orte mit näher besprochenen Bauten im ehemaligen Gebiet der fränkischen Markgrafen.

Künstlerverzeichnis.

A. = Architekt; B. = Bildhauer; G. = Goldschmied; Ing. = Ingenieur; K. = Kupferstecher; M. = Maler; Med. = Medailleur; P. = Porzellantechniker; St. = Stukkator.







H. Brand. Hofphotograph. Bayreuth.

BAYREUTH. OPERNHAUS. FÜRSTENLOGE.
GIUSEPPE GALLI BIBIENA. 1748.





F. Hofmann phot.

PLASSENBURG. SCHÖNER HOF. DETAIL.
KASPAR VISCHER. UM 1569.



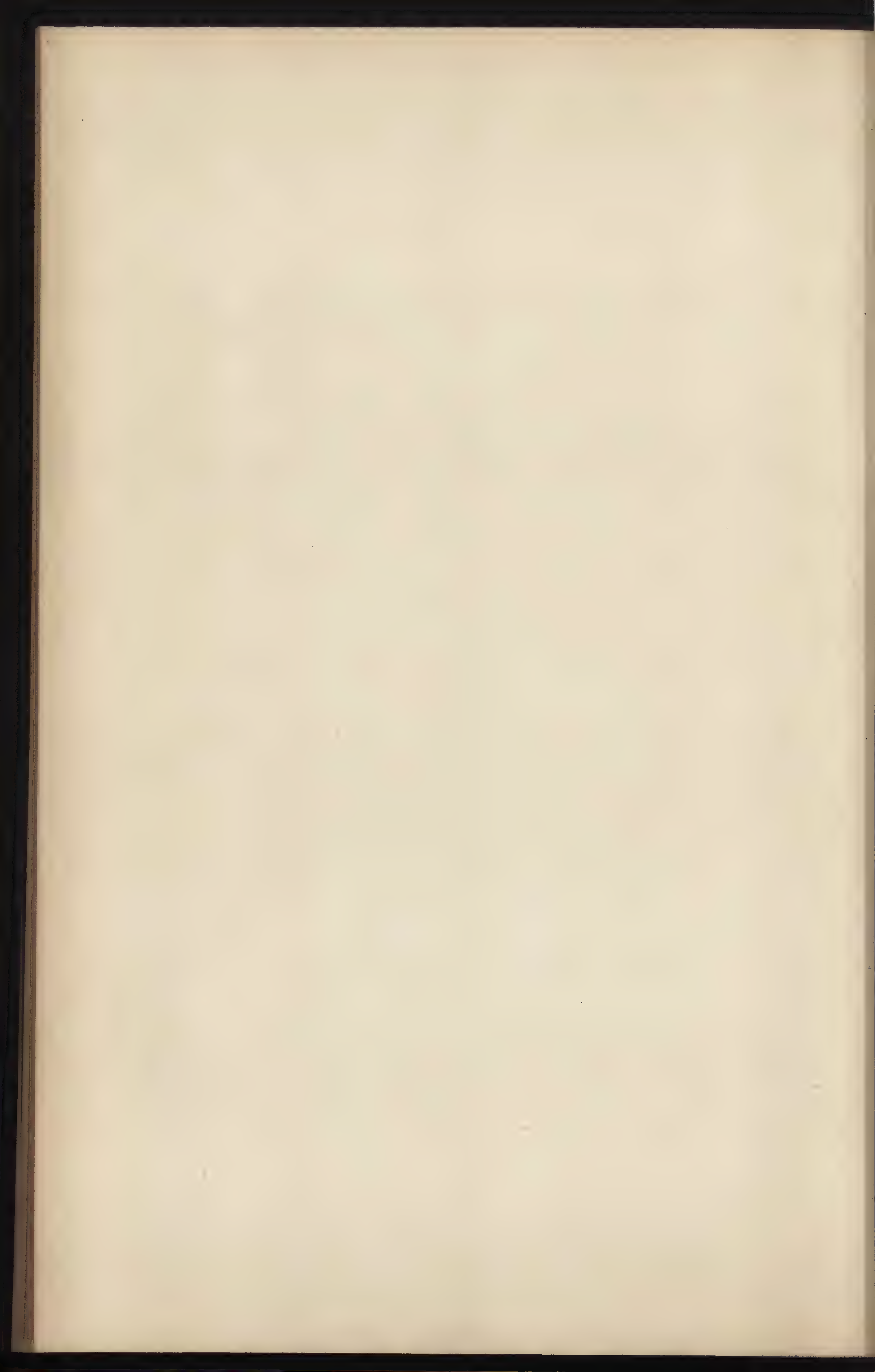


ANSBACH. SCHLOSSHOF.
GABRIEL DE GABRIELIS. UM 1713.

Taf. I.



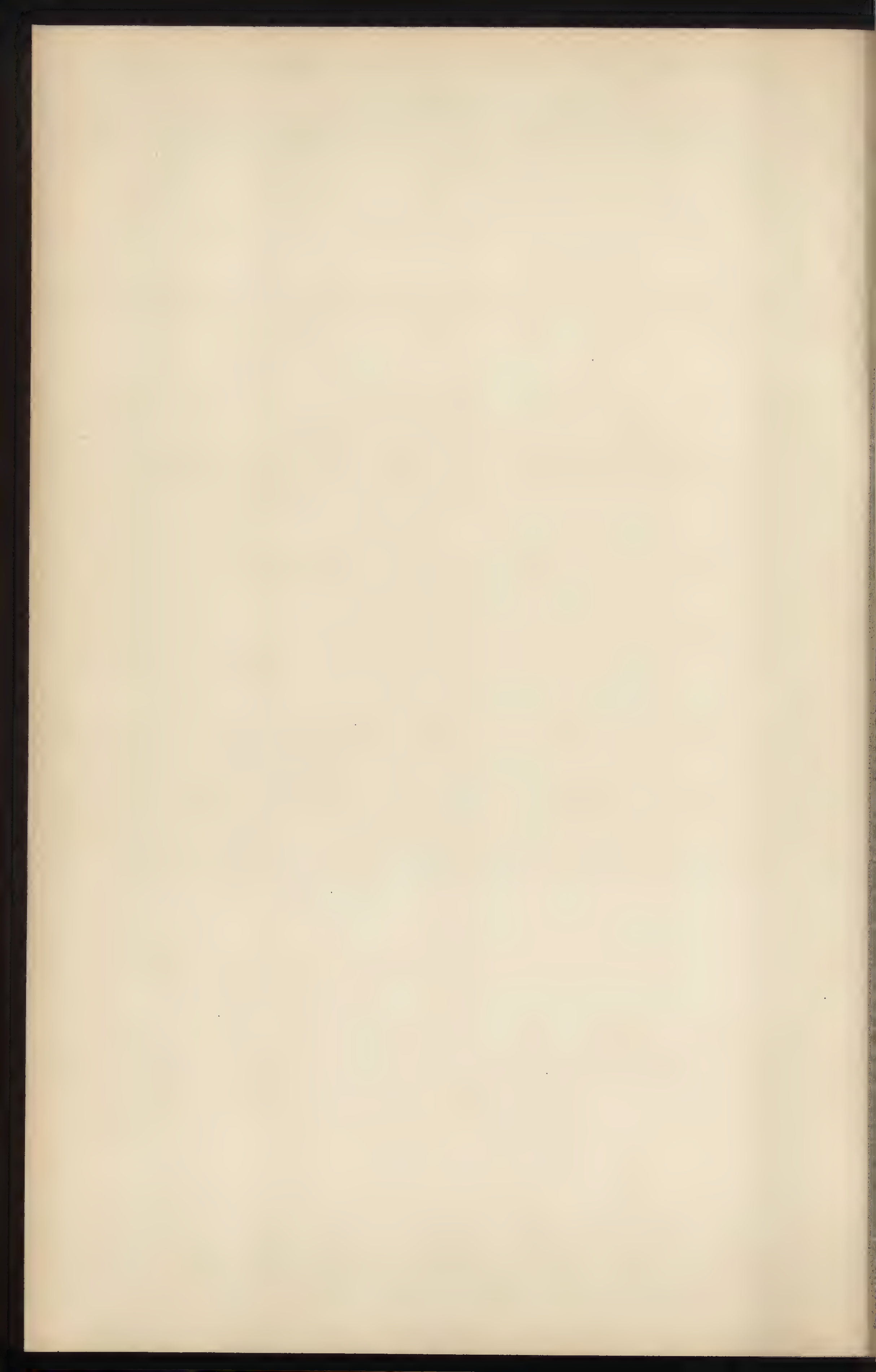
PLASSENBURG. SCHÖNER HOF.
KASPAR VISCHER. 1565—1569.





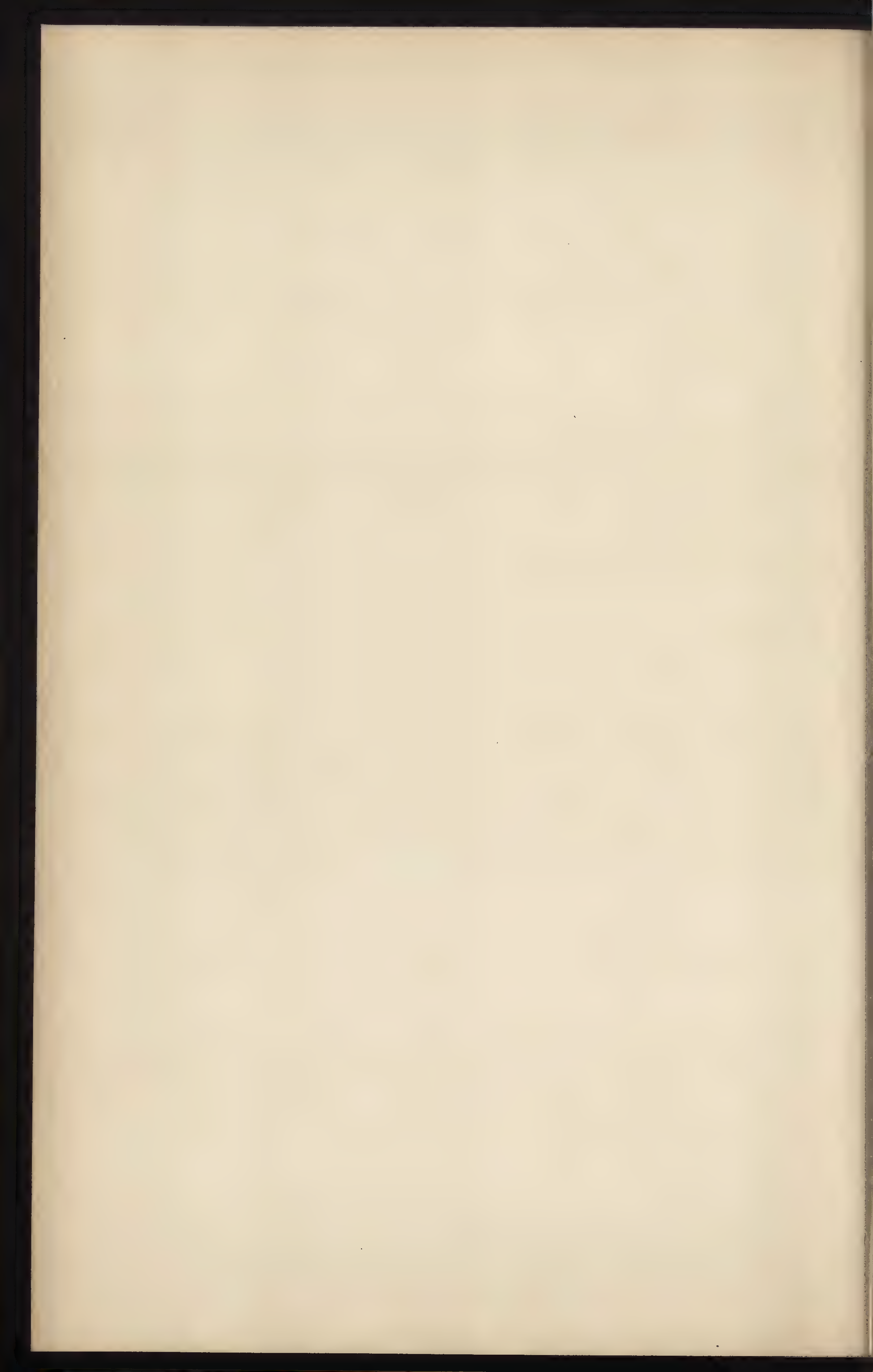
F. Hofmann phot.

ST. GEORGEN. ORDENSKIRCHE.
ARCHITEKT: GOTTFRIED VON GEDELER. 1705—1709.

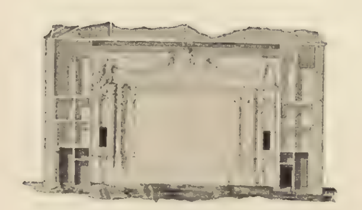


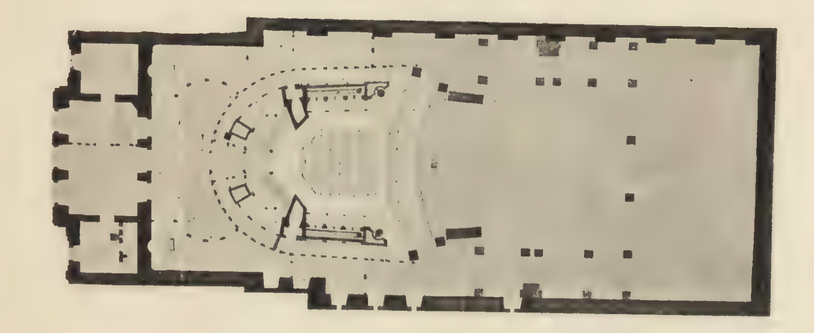


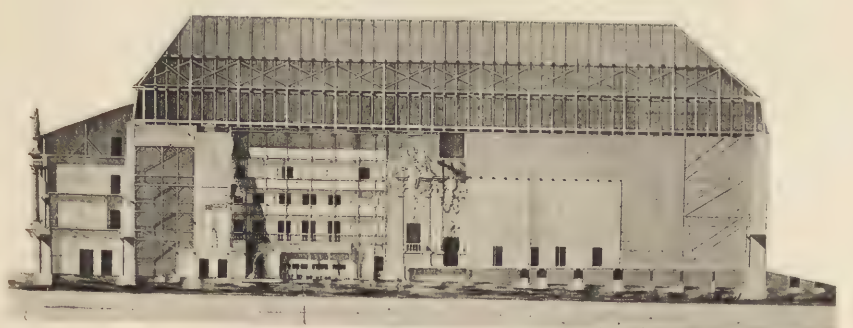
ANSBACH. TÜRME DER GUMPERTUSKIRCHE.
GIDEON BACHER. 1594—1597.







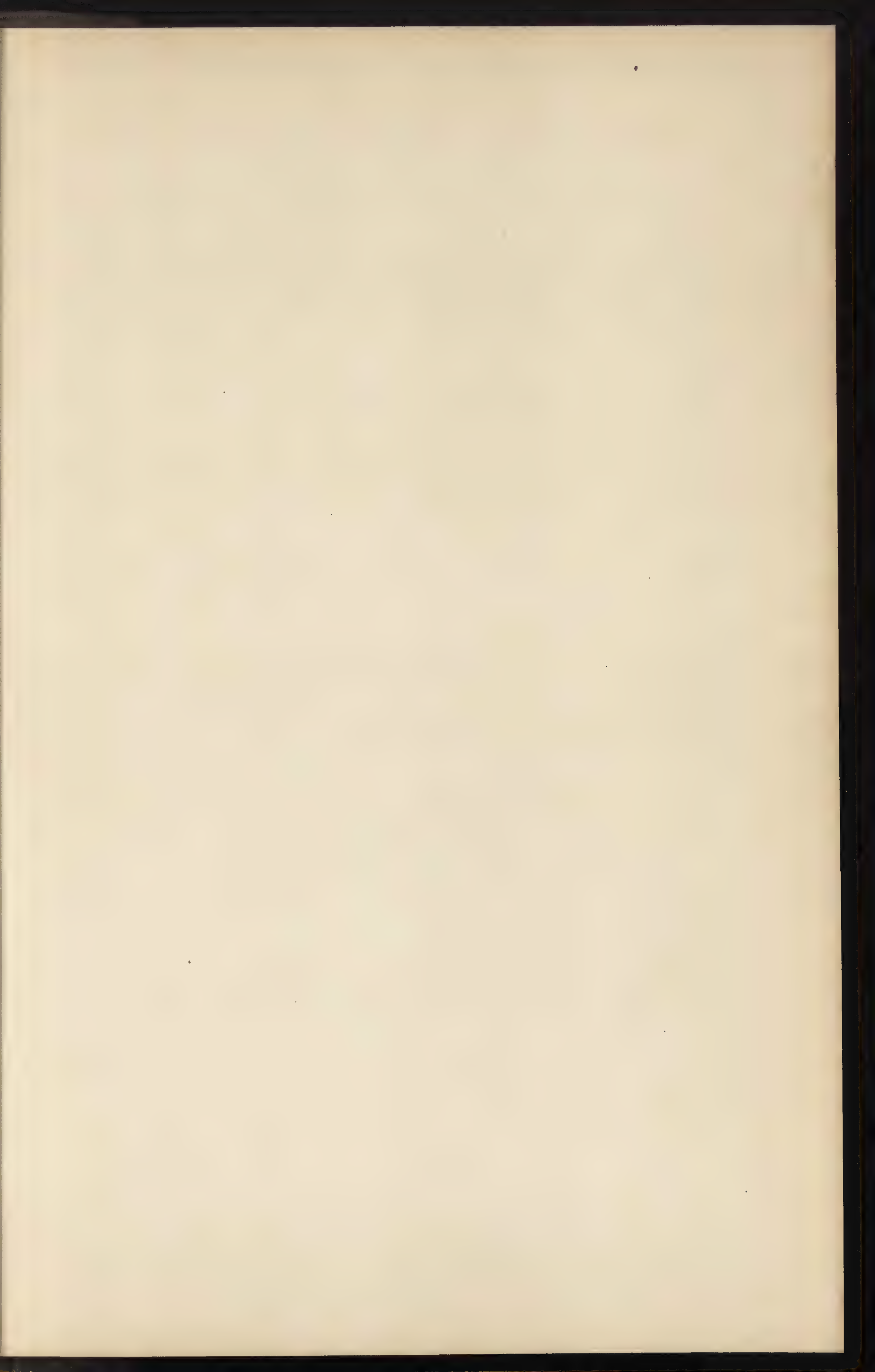




F. Hofmann phot.

BAYREUTH. OPERNHAUS.

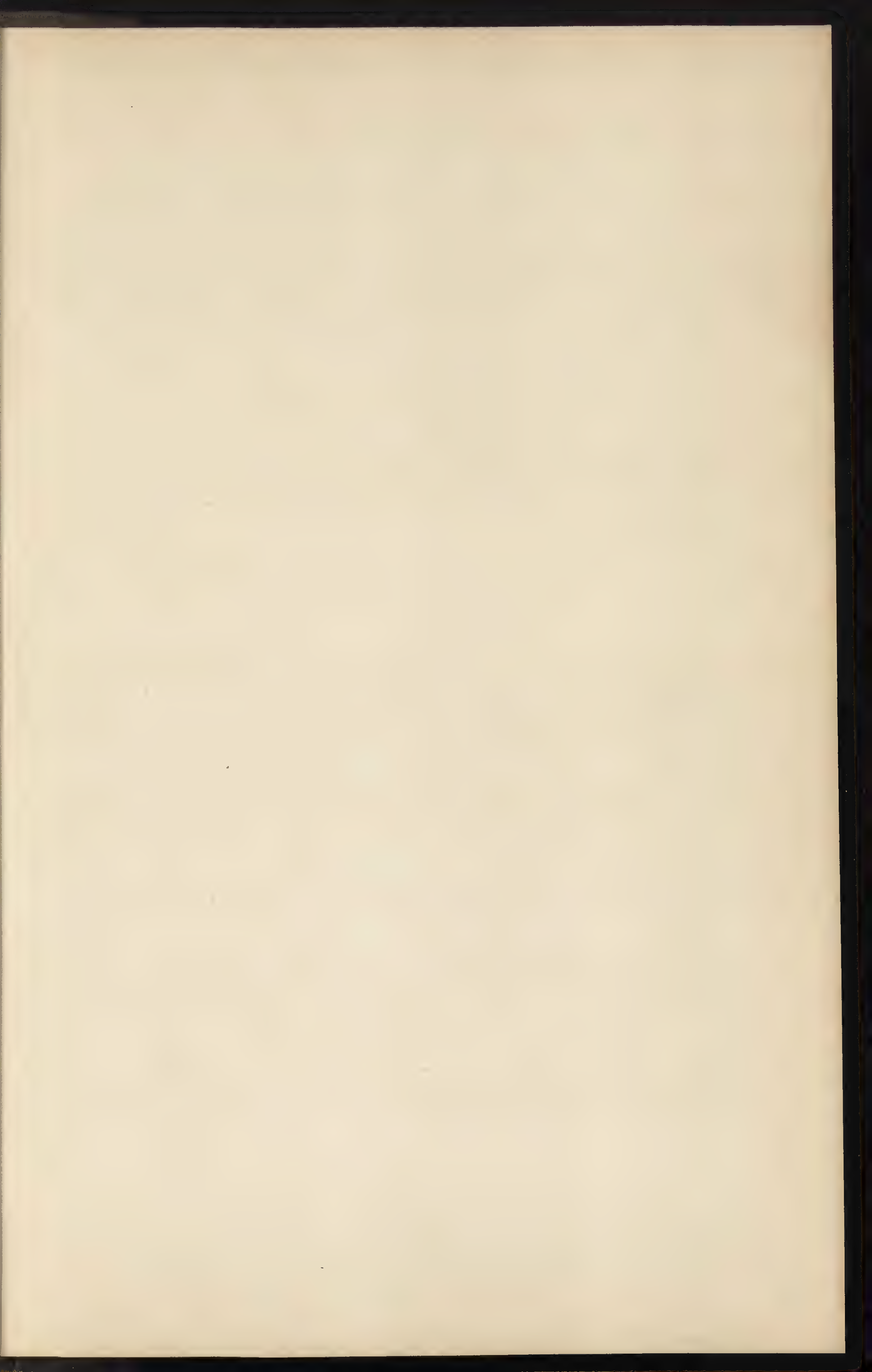
JOSEPH ST. PIERRE. 1745—1749.





Original in Privatbesitz.

MARKGRAF FRIEDRICH VON BRANDENBURG-KULMBACH.
ANTON GRAFF 1762.



Taf. IX.



H. Brand. Hofphotograph. Bayreuth.

BAYREUTH. EREMITAGE. ORANGERIE.

JOSEPH ST. PIERRE. 1749—1753.

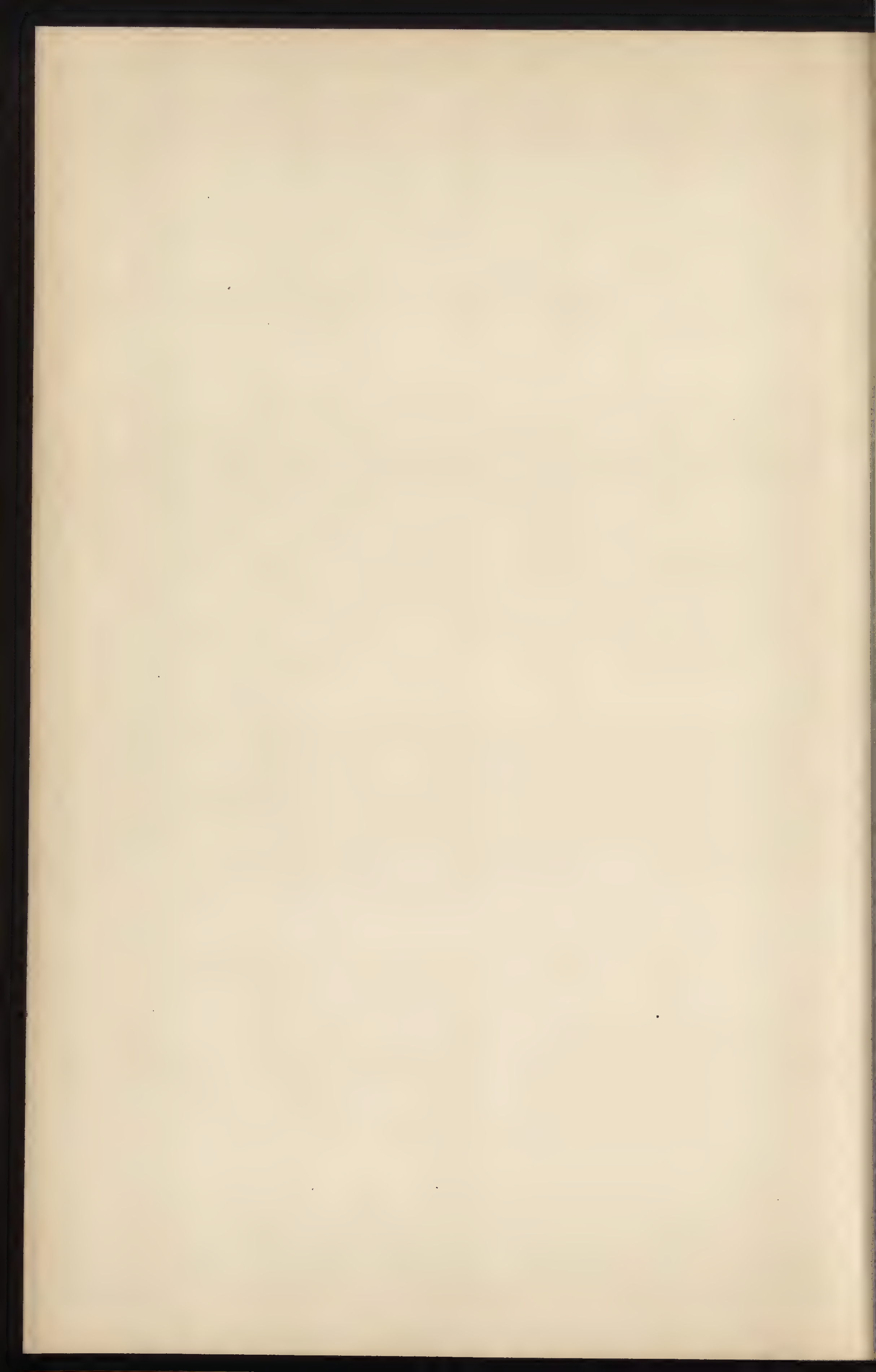
Taf. X.

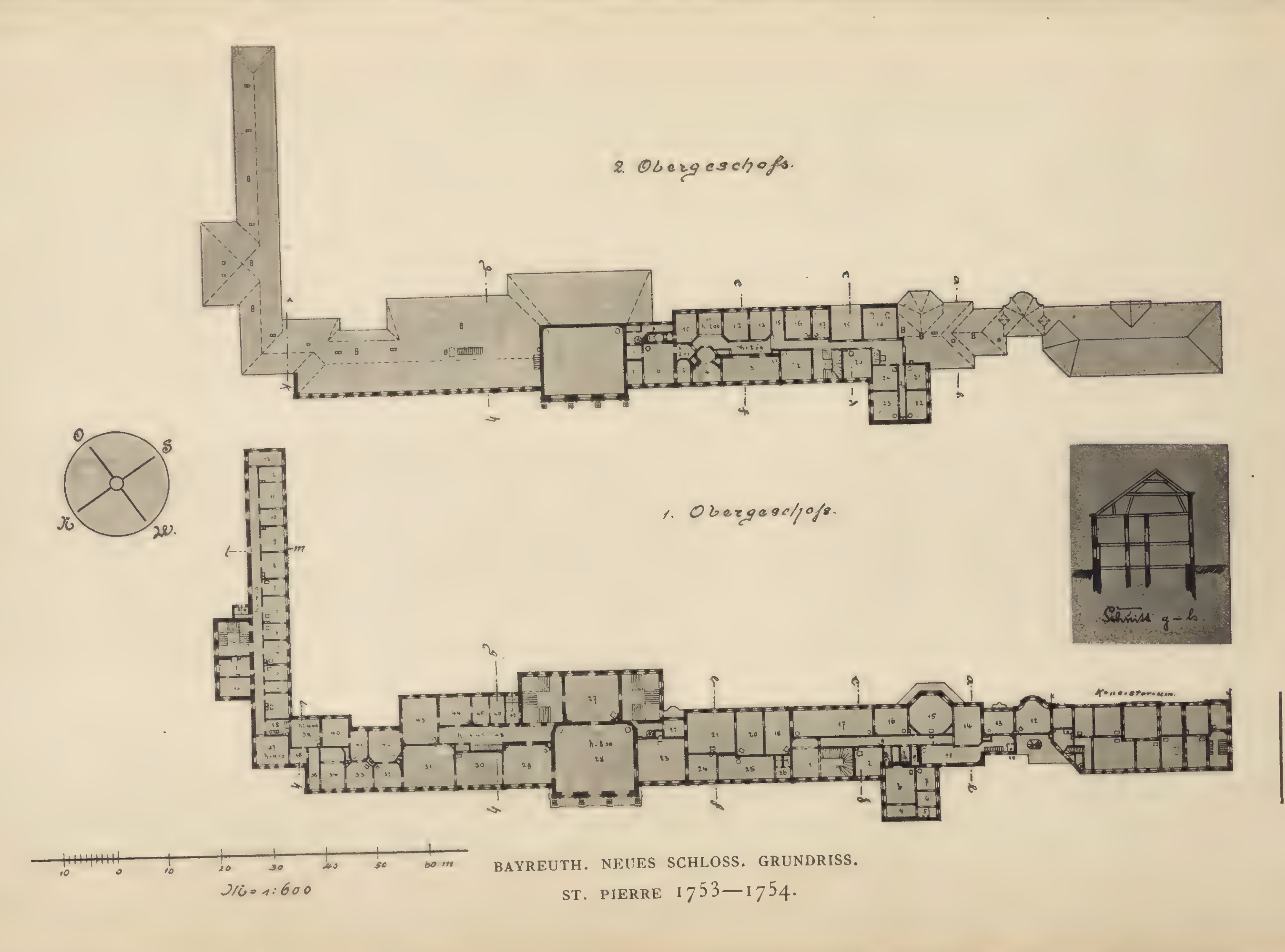


H. Brand. Hofphotograph. Bayreuth.

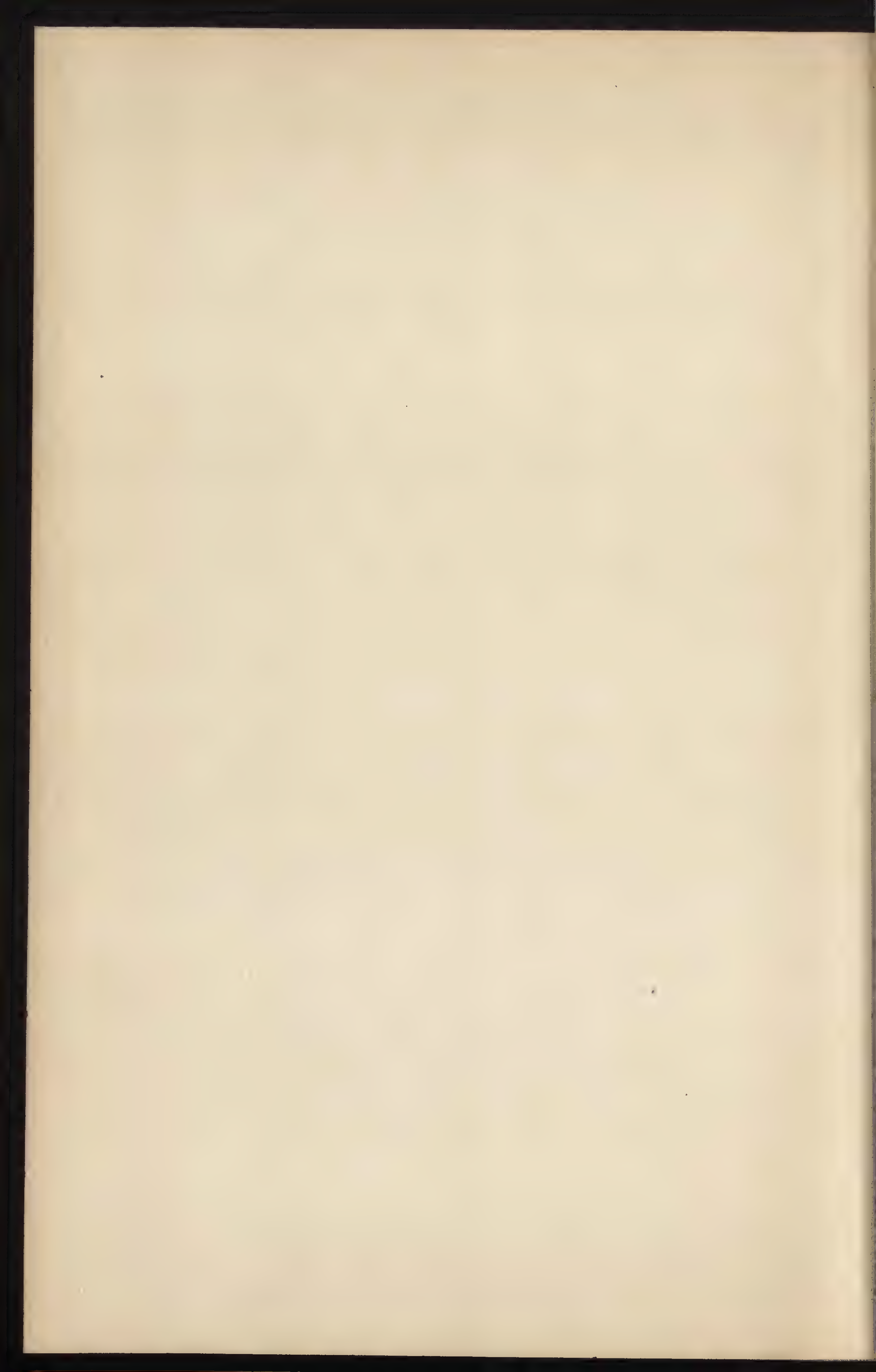
BAYREUTH. NEUES SCHLOSS.

JOSEPH ST. PIERRE. 1753—1754.

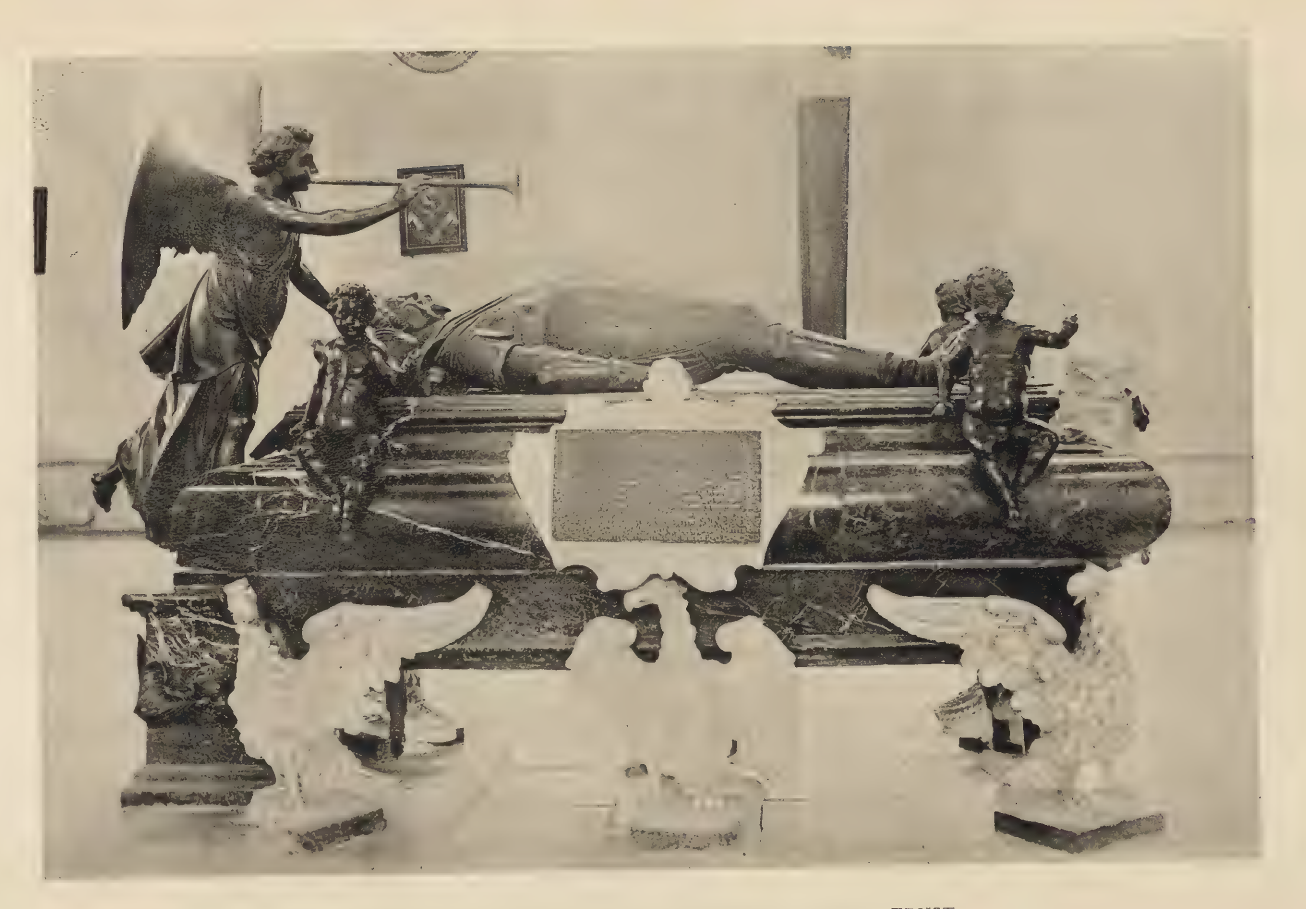




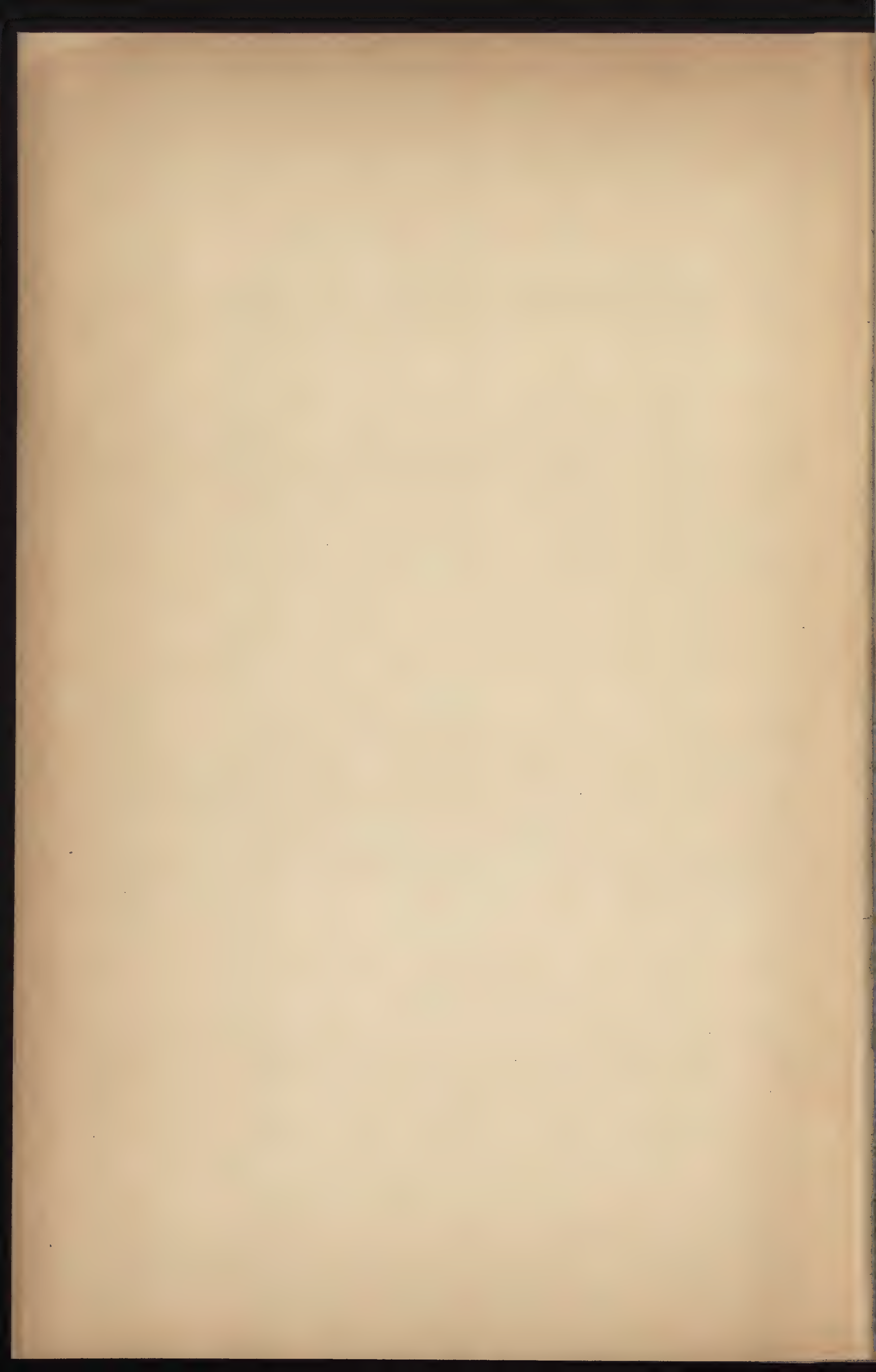
BAYREUTH. NEUES SCHLOSS. GRUNDRISS.
ST. PIERRE 1753—1754.



Taf. IV.



HEILSBRONN. GRABMAL DES MARKGRAFEN JOACHIM ERNST.
ABRAHAM GROSS. 1625—1634.



12. Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Von Dr. Chr. Scherer. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. ℳ 8. —

13. Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Von A. Stolberg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. ℳ 4. —

14. Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Aufgenommen und beschrieben von Dr. Hermann Schweitzer. Mit 21 Autotypieen und 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

15. Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Von Hans von der Gabelentz. Mit 12 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

16. Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Von Kurt Moriz-Eichborn. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. ℳ 10. —

17. Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Von Arthur Lindner. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. ℳ 4. —

18. Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Von Willem Vogelsang. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

19. Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Von Professor Dr. Berthold Haendcke. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 2. —

20. Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Von S. Graf Pückler-Limpurg. Mit 11 Abbildungen. ℳ 3. —

21. Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Von Alfred Peltzer. ℳ 8. —

22. Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468-1531. Von Eduard Tönnies. Mit 23 Abbildungen. ℳ 10. —

23. Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Von Paul Weber. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. ℳ 5. —

24. Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Eine Untersuchung von Jos. Mantuani. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. ℳ 3. —

25. Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Von Ernst Wilhelm Bredt. Mit 14 Tafeln. ℳ 6. —

26. Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung von Friedrich Haack. Mit 16 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

27. Albrecht Dürers Genredarstellungen. Von Wilhelm Suida. ℳ 3. 50

28. Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Von W. Behncke. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

29. Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreussen. Von Anton Ulbrich. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 7. —

30. Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen herausgegeben von Max Frankenburger. ℳ 4. —

31. Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln von A. Stolberg. ℳ 8. —

32. Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln von Fr. Hoffmann. ℳ 12. —

Unter der Presse befinden sich:

G. Pauli. Hans Sebald und Barthel Beham. Ein kritisches Verzeichniss ihrer Kupferstiche und Holzschnitte. Mit ca. 25 Tafeln.

K. Simon. Der romanische Profanbau.

O. A. Weigmann. Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Mit zahlreichen Abbildungen.

Weitere Hefte in Vorbereitung.

Die Studien zur Deutschen Kunstgeschichte erscheinen in zwanglosen Heften. Jedes Heft ist einzeln käuflich.

